د. عثمان بدري

دراسات تطبيقية في الشعر العربي

نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي



د. عثمان بدري

دراسات تطبيقية في الشعر العربي

نحو تأصيل منهج
في النقد التطبيقي



رقم النشر: 148-2008

الإيداع القانوني: 4862-2008

ردمك: 978-9947-834-39-8

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب

المحتويات

استهلال

رغم الجدل المتداول حول العلاقات "المؤتلفة" أو "المختلفة"، بين "الأدب" وبين "النقد الأدبي"، فمن الأرجح أنهما وجهان متغايران لعملة واحدة، تتغذى قيمتها منهما معا، وتجد فرص انتزاع الإعتراف بها، بانتظام وجهيها المتغايرين، في "صيرورة" الحياة الإنسانية، المتغيرة زمنيا، المتغايرة مكانيا، سواء بما هي عليه في مجريات دنيا الناس، المتعينة، المشهودة، أو بما يحتمل أن تكونه أو "تؤول" إليه ، مثالا مترائيا في الأفق المفتوح، المنفتح، الذي لا يتناهى في الزمان والمكان، وإن تناهت "ممكنات" "زمنية" مبدعي الأدب ومدركيه أو المنفعلين به، الذين -غالبا- ما تعلن عنهم وتفترضهم واجهة "النقد الأدبي".

وإذا كان من المتواتر أن اختلاف وتنوع الإدراك النقدي للأدب، ضرورة معرفية واجتماعية وأيديولوجية وجمالية متغيرة في "صيرورة" التاريخ البشري، فإن ذلك لم يحل دون انتظام أداء النقد الأدبي، منذ أرسطو إلى الآن، في مصفوفة وظائف، متباينة تبعا للنظريات والإتجاهات النقدية المتناسلة في مجرى الزمن، تتصدرها وتنتظم تبايناتها وظيفة استراتيجية أساس، تتمثل في كفاءة "وصف" و "تحليل" و"تفسير" الأدب "بما هو أدب"، انطلاقا من الإحتكام إلى كيفيات اشتغال المخيلة اللغوية الإبداعية المركبة، المتجاوزة بطبيعتها للحياة اللغوية الشائعة والمألوفة في ركام الحياة اليومية.

ومن المعلوم أن إقناع الخطاب النقدي "بوساطته" النوعية، على نحو ما أشرنا باقتضاب، يتم على عدة مستويات يتصل بعضها بالمشارب المعرفية، والاجتماعية والجمالية وبأنظمة الأجهزة المفاهيمية، والمصطلحية وبالآليات الإجرائية الأكثر ارتباطا ودورانا في الحقول الإبداعية، ويتصل بعضها الآخر بمحاولة تفكيك أسئلة إشكالية قديمة، جديدة، من قبيل "ما الأدب" وما ضرورته إلخ ...؟ غير أننا نلاحظ أن برهنة النقد الأدبي على جدوى

اشتغاله، على الخطاب الأدبي، تبدو أكثر واقعية وحيوية وثراء على مستوى "المعاينات" العينية للأدب، التي يمكن أن تشملها عبارة "النقد التطبيقي"، الذي لا نعني به مجرد الإشتغال التقني على طريقة "الشاهد النصي"، وإنما نعني به النقد "المنتج"، لأنساق من التصورات أو التمثلات أو الإستبصارات الفكرية النظرية، بالإحتكام إلى قوة اقتراح النصوص الأدبية نفسها، لاعتقادنا بأنها هي منشأ النظرية أو الإتجاه أو المدخل النقدي، والمنتج -النقد "التطبيقي"- لجماليات النصوص الأدبية، باعتبار نوعها واتجاهها وسياقاتها، وباعتبار -وهذا هو الأهم- أخص خصائص القول التي تشتغل عليها لبناء "رؤية ما للعالم".

وبهذه الصيغة المدمجة، يمكن للنقد الأدبي العربي الحديث، أن يتخفف من خطاب التنافي أو "تأزيم المتأزم"، كالقول بالإختلال القائم بين النظرية والتطبيق أو القول بأن النقد العربي الحديث لم يخرج بعد من "العباءة" الأيديولوجية للآخر، أو أنه -بالمقابل- لم يحسن مساءلة واستثمار الإرث الثقافي والأدبي والنقدي "لأناه"الحضارية المتجذرة.

وإدراكا منا بأهمية المراهنة على توسيع وتنويع مجال "النقد التطبيقي"، بالصيغة المنتجة التي اختزلنا الإشارة إليها آنفا، يأتي هذا العمل بعنوان "دراسات تطبيقية في الشعر العربي".

وسيلاحظ القارىء اليقظ الذي يحسن التمييز بين "القشور" و"اللباب"، أن الإشكالية الأساس التي انتظمت فيها هذه الدراسات، هي إشكالية "اللغة والمعنى"، وبعبارات متسائلة:

كيف استطاعت المخيلة الشعرية العربية التراثية القديمة أن تتوسل "بالتشبيه" أو "الإستعارة"، "وما إليهما" لتشكيل صور شعرية منتجة للمعنى المضمر المستكن في ما وراء المعنى المظهر؟ وكيف استطاعت المخيلة الشعرية العربية الحديثة أن تتوسل بمفهوم "العتبات النصية" لبناء وتشكيل رؤية فنية ومعنوية "مفارقة"، لأمة متضخمة الكيان الجغرافي الفضائي والكمي ولكنها تبدو محل

تساؤل عن الكينونة والهوية، خصوصا بعد سلسلة الهزائم القومية والحضارية الكبرى التي توالت في الفضاء العربي الإسلامي منذ 1967 إلى يوم الناس هذا؟

وكيف أمكن لمخيلة الشاعر مفدي زكريا، شاهد الثورة الجزائرية ومشهودها، أن تحاكي "وقع" "الصوت الملحمي" للجزائر الثائرة، لتجعل منه "موقفا ملحميا"، يتسع لها ويتجاوزها في أن معا؟

ويبقى أن نشير، بعد هذه الإضاءات، إلى أن هذه الدراسات تتكامل مع إنجازات نقدية تطبيقية أخرى كثيرة في العالم العربي من أقصى مغاربه إلى أقصى مشارقه، في محاولة الخروج من مجال المحاكاة النظرية الإستهلاكية.

وبعبارة أخرى فالإنشغال الأساس الذي توخيناه في هذا العمل، وفي أعمال نقدية تطبيقية أخرى عن السردية العربية، هو: كيف يمكن أن تتكامل المنجزات النقدية التطبيقية المتاحة لتأسيس "إتجاه" أو "منهج" أو "تيار" في النقد التطبيقي العربي عموما، والحديث والمعاصر، خصوصا، وذلك قصد إتاحة فرص الخروج من الدوران في فلك الإستهلاك النظري للآخر، وإتاحة إمكانية الدخول في الوعي الأدبي والنقدي والثقافي المنتج "للأنا"، المنفتحة على "الآخر"، دون التلاشي فيه.

أما القاريء الذي نفترض أن يستفيد من هذه الدراسات التطبيقية فهو يتمثل في كل الذين يتعاطون الأدب والنقد الأدبي بوجه عام، وفي دارسي الشعر العربي ونقده خصوصا، وفي طلبة الأقسام والتخصصات الأدبية، على مستوى الدراسات العليا، داخل الجزائر أو خارجها على الأخص.

ولا يفوتنا إلا أن ننوه ونشيد بوزارة الثقافة لجعلها من تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، حدثا ثقافيا مركبا وممتدا، يؤتي أكله في حينه ويعد بالمزيد بعد ذلك.

والله ولي التوفيق.

أ.د. عثمان بدري

استاذ التعليم العالي

جامعة بن يوسف بن خدة - الجزائر

الفصـــل الأول:

إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية: قراءة في نماذج من شعر أمريء القيس والمتنبي.

1- مدخل

2- توظيف التشبيه عند أمريء القيس

3- الإستخدام الإستعاري في نماذج من شعر المتنبي

إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية

ـ قراءة في نماذج من شعر امرىء القيس والمتنبي ـ

1- مدخل: تتعدد قراءات العمل الفني، بتعدد الإتجاهات والمناهج الأدبية والنقدية، بل بتعدد المنازع الأيديولوجية للمبدع والمتلقي في آن معا.
إلا أن القراءة الأولى والأنسب ـ ولا نقول المفضلة ـ هي تلك القراءة المستكشفة المنبثقة من صلب العمل الفني نفسه، المتخففة من ثقل البواعث والأهداف، الأيديولوجية السافرة.

وأكاد أصف هذه القراءة قائلا: "القراءة التفسيرية التأويلية"[1] التي تقوم على الوعي، ثم الوعي بالوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لانتاج "المعنى الأدبي". وذلك لأن اللغة «هي ضرورة الحياة البشرية وصانعة رحلة الإنسان الطويلة على الأرض»[2]، ولأن الحياة الإنسانية حياة لغوية، كما تؤكد ذلك الدراسات الأدبية والنقدية المتصدرة حديثا[3].

واللغة التي نعنيها ليست هي مطلق اللغة، وإنما هي ذلك المستوى النوعي الذي يمكن أن نختزل الإشارة إليه ب "رحيق اللغة"، هذه اللغة التي جرى وصفها عادة بـــ: "لغة الأدب" أو "لغة الشعر" وهي ـعلى أي حالـ تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية بوجه عام، والمخيلة الشعرية بوجه خاص، من النظام اللغوي العام، والمفترض ـبدءاـ في هذه اللغة أنها تتميز بتجاوزها للحدود والأعراف والأنظمة الكلامية الخارجية المجمع عليها بشكل ما من الأشكال، ويصح وصفها ـمرة أخرىـ بما وصفها بها أبو الطيب المتنبي الذي كان يزعم امتلاك أسرارها عندما قال:

أنا ملء جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم

أو بما وصفها بها الفيلسوف الألماني الوجودي (مارتن هيدجر) (Martin Heidegger) (1989- 1976)، عندما قال: "إن في الشعر يتجلى وجود اللغة، واللغة ليست في المقام الأول وسيلة الإتصال وإنما هي أساس (ما يضمن إمكان الوجود في وسط انفتاح الموجود"[4].

وفي سياق هذا التصور للغة الشعرية نستطيع أن نفهم لماذا وظف الشعر العربي القديم -بشكل عفوي في العصر الجاهلي وبشكل واع بعد ذلك- مختلف المفاهيم البلاغية، كالتشبيه والإستعارة والكناية والتورية والمجاز، وغيرها من المحسنات الأخرى، بشكل مغاير -إن لم نقل مفارق- للأسس المدرسية المعيارية التي بنيت عليها البلاغة العربية من قبل كثير من البلاغيين (المقولاتيين)، الذين فتنوا بقضية (الصدق والكذب)، وجعلوا منها (معيارا) مرجعيا لبحوثهم البلاغية[5]، مما جعل الشاعر البحتري يحتج ويسخر قائلا:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُــمْ وَالشِّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

وفي إطار هذا التصور الوامض الذي اختزل فيه البحتري الفوارق القائمة بين البلاغة المعيارية التي تُحَكِّمُ منطقا شبيها بالمنطق الأرسطي، وبين البلاغة الشعرية، حاولنا أن نقوم بقراءة لبعض النماذج في الشعر العربي القديم، إنطلاقا من التشبيه والإستعارة، وذلك لأننا لاحظنا أنهما من أكثر الوسائل البلاغية دورانا في القصيدة العربية القديمة.

2. توظيف التشبيه عند أمريء القيس: صورة الفرس نموذجا: لن نستعرض هنا تعاريف (التشبيه) (similitude)، أو أنواعه أو علاقته بالإستعارة، على وجه الخصوص فذلك مبسوط في مراجع كثيرة[6] وبحسبنا أن نشير إلى أنه من أبسط الأشكال البلاغية التعبيرية، أو هو، (مجاز العامة) -إن صح هذا الوصف- حيث تشترك فيه كل اللغات والألسنة والمستويات الكلامية المتنوعة، كما أن الأساس الذي ينهض عليه هو إلحاق شيء بشيء لوجود مماثلة بينهما، فهو إذا علاقة تمثيلية تساعد على إدراك العالم، أيا كان مستواه.

ونظرا لبساطته فقد استثمرته -قبل أن يصبح علما- مخيلة الشاعر الجاهلي، بمستويات فنية متفاوتة بتفاوت القدرات التخييلية عند الشعراء

الجاهليين، ومن قراءتنا الاستطلاعية لشعر أمرىء القيس بوجه خاص، ولنظائر مماثلة له في الشعر الجاهلي بوجه عام، استطعنا أن نتمثل ثلاثة مؤشرات للتشبيه في هذا الشعر، وهي:

1- أن النزعة الحسية المادية وغير المادية، هي التي تطبع أكبر جزء من التشبيهات الواردة بشعر أمريء القيس، إذ قلما نجد عنده تلك الصور التشبيهية المثيرة للإستغراب والإندهاش الذهني والتجريدي، على نحو ما نجد ذلك في شعر زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني، وأبي تمام والمتنبي، هذا فضلا عن بعد صوره التشبيهية عن أشكال التزيين والزخرف اللفظي، أو التوليد المعنوي، كما شاع ذلك عند الشاعر العباسي وابن عمه الأندلسي. فالتشبيه عند أمريء القيس موظف توظيفا عفويا، عفوية الوجدان الشعوري لأمريء القيس، الذي لم يكن موقعه الإجتماعي والإقتصادي بحاجة إلى احتراف الصناعة الشعرية.

2- أن الصورة الشعرية التي تتوسل بالتشبيه عند أمريء القيس تحتفي كثيرا بتجسيد وتشخيص العلاقات الزمنية، أكثر مما تستوقفها العلاقات المكانية، خصوصا تلك التي يمثل الفرس -وهو الأداة الأساس للزمن في ذلك الوقت- مجالها الوظيفي. ولعل في هذا يكمن سر الحيوية الفنية في شعره الذي يعتبر من بين النماذج الشعرية الجاهلية المفتوحة التي تغلب المشهد الحيوي لحركة الحياة والزمن، أكثر من عنصر المكان.

ولا يعني هذا تناقضا مع المؤشر الأول، وإنما يعني أن العلاقات المكانية الحسية غير المادية، في حالة حركة وتحريك مستمر، يجعلنا نقول بأنها -العلاقات المكانية- قد "زُمِنَت"، أي اكتسبت دلالة الزمن.

3- أما المؤشر الأهم فيتمثل في أن الصورة الشعرية المرسومة للفرس عند أمريء القيس، قد جمعت بين وظيفتين فنيتين في آن واحد، تتمثل الأولى في الوظيفة التصويرية (التمثيلية)، التي تتعلق بتجسيد الصفات

والنعوت الإنتقائية المسندة للفرس من كائنات أخرى، قد تكون حية كالحيوان أو كونية بعث الشاعر فيها الحياة كالحجر والريح والمطر الخ...
وتتمثل الثانية في الوظيفة (التعبيرية) للصورة الموصوفة نفسها، حيث يأخذ فرس امريء القيس، مفهوم (المعادل الموضوعي[7]) (corelatif objectif) للوجدان المتأجج المشحون داخل نفس الشاعر، مما يجعلنا نقول إن أمرأ القيس بقدر ما تذرع بالتشبيه لوصف سرعة وقوة فرسه بقدر ما عبر عن إحساسه بالزمن، ومن ثمة بحركة الحياة كما انفعل بها وليست كما هي عليه في الواقع الموضوعي الخارجي.

وفي ضوء هذه المؤشرات الأساس، التي تمثلناها من كل ما قاله أمرؤ القيس في وصف الفرس والتعبير به معا، يمكن أن نقرأ النماذج التالية:

1. وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِـهَا   بِمُنْجَـرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَـلِ [8]
2. مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِـرٍ مَعًـا   كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
3. لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وَسَاقَـا نَعَامَـةٍ   وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ [9]
4. ذَعَرْتُ بِهِ سِرْبًا نَقِيًّا جُلُـودُهُ   كَمَا ذَعِرَ السِّرْحَانُ جَنْبَ الرَّبِيضِ [10]
5. وَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِيًـا مِنْ عَنَانِـهِ   كَغَيْثِ العَشِيِّ الأَقْهَبِ المُتَرَقْـرِقِ [11]
6. عَلَى العَقْبِ جَيَّـاشٍ كَأَنَّ اِهْتِزَامَهُ   إِذَا جَـاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَـلِ
7. كَأَنِّـي بِفَتْخَاءِ الجَنَاحَيْنِ لَقْـوَةٍ   صَيُودٍ مِنَ العُقْبَانِ طَأْطَأْتُ شِمْـلاَلِ [12]
8. كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًـا   لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ وَالحَشَفُ البَالِي
9. إِذَا مَا جَرَى شَأْوَيْنِ وَابْتَلَّ عِطْفُهُ   تَقُولُ هَزِيزَ الرِّيـحِ مَرَّتْ بِأَثْـأَبِ [13]
10. وَيَخْضِدُ فِي الآرِيِّ حَتَّى كَأَنَّمَا   بِهِ عُـرَّةٌ مِنْ طَائِفٍ غَيْرَ مُعْقِـبِ
11. وَقَامَ طِوَالَ الشَّخْصِ إِذْ يَخْضِبُونَهُ   قِيَـامَ العَزِيـزِ الفَارِسِيِّ المُنْطَـقِ [13]

لنلاحظ -بداية- أن هذه النماذج جاءت متناثرة في مواقع متباعدة من الديوان، ومع ذلك فهي تكاد تتماثل في المؤشرات الثلاثة، التي سبق ذكرها. فالنماذج من 1 إلى 9 -(الترقيم المتوالي من عندنا)- تتكامل في كون الطبيعة

الحسية المادية أو غير المادية هي المجال الوظيفي لكل الصور التشبيهية الجزئية التي تتعالق فيما بينها -رغم اختلاف إيقاعها الموسيقي وتباعد مواقعها السياقية- لتكون لوحة تشبيهية كلية مفتوحة ليس فقط لسرعة وقوة حصان امرئ القيس ولا لشخصية امرئ القيس نفسه، وإنما لمشهد الحياة الحسية التي لا ترى (المرئيات) أو تسمع (الأصوات) أو تلمس (المجسدات) إلا وهي في حالة حركة زمنية فجائية الإيقاع والوقوع، بحيث تبدو في بعض الأحيان قائمة على (المفارقة الزمنية)[14] في أقصى درجاتها، كما يظهر ذلك، على وجه الخصوص في البيت التأسيسي الذي نعتبره مفتاحا للزمن عند امرئ القيس، وهو:

مكرّ مفرّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا　　　كجلمود صخرٍ حطّهُ السّيلُ منْ علِ

إذ قلما نجد في الشعر العربي القديم ما يساوق هذا البيت "المعلّم" في دلالته على مفهوم (المفارقة الزمنية)، وذلك لأن بلاغة لغة وإيقاع وصورة هذا البيت تكمن في هذا التناقض المفارق منطقيا وفيزيائيا، والمتآلف المنسجم شعريا وشعوريا، كما تكمن -بناء على ذلك- في (الانزياح)[15] (Écart) بوعي المتلقي عن الدلالة الزمنية الخارجية القائمة في المشبه (سرعة الفرس) والمشبه به (الصخرة المتهاوية)، لتضعه أمام صورة داخلية غير مرئية للزمن، بوصفه طاقة نوعية، مكثفة مشحونة، داخل وجدان الشاعر. ذلك أن ثقافة الشاعر الجاهلي لا تؤهله لرسم أو التقاط صورة مفصلة أو إجمالية عن نفسه من الداخل، دون وسائط محسوسة، ولذلك توسل بوصف العالم الطبيعي الخارجي لا ليصفه لذاته، وإنما ليصفه ويُعبِّرَ به في آن واحد. وبناء على ذلك فإن امرأ القيس في كل هذه الأبيات قد "أسقط" عالمه الداخلي المشحون زمنيا على أقرب كائن حي يعايشه ويتعايش معه لمقاومة المكان، ونعني بذلك هذا الفرس المثالي، النموذجي الذي انتقى له الشاعر إحدى عشرة صفة وظيفية دالة على **"الزمن بالزّمن"**، أي من خلال الفعل

أو ما هو في حكمه مثل: (أغتدي ـ مكر ـ مفر ـ مقبل ـ مدبر معا ـ حطه ـ تقريب ـ ذعرت ـ ذعر ـ أدرك ـ المترقرق ـ جياش ـ جاش ـ غلي ـ صبود ـ طأطأت ـ جرى ـ ابتل ـ هزيز ـ مرت ـ يخضد ـ قام ـ يخضبونه ـ قيام) حينا، ودالة عليه ضمنا مثل: (أيطلا ـ ساقا ـ العشي ـ حميه ـ شأوين ـ طائف) حينا آخر. فالفرس إذن ليس هو الغاية من الوصف وإن كان هو الموصوف، إنه هنا "وسيط الوصف" أو "وسيط التشبيه". أما الغاية من الوصف التشبيهي فهي تتمثل في الواصف الذي أشار لنفسه عندما قال في البيت الإفتتاحي للمشبه بصيغة فعل المضارع الذي يدل على الحضور العيني:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا   بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

وإذا شئنا إختزال الوظيفة الدلالية للمشبه والمشبه به في هذه الأبيات، لقلنا أنها تتمثل في الوصف التعبيري لاحتفال الشاعر بعلاقة الإتحاد والتوحد في الطبيعة، ومن ثمة في الحياة، من موقع الحركة الزمنية التي تبدو في حالة مد وجزر، والتي يبدو أن الشاعر الجاهلي عموما، وامرؤ القيس هنا خصوصا يقصد إليها عمدا لكي يقاوم الشعور بالتلاشي والفناء في هذا العالم الصحراوي المترامي الذي يغرق في الصمت[16].

فكل الصور في هذه الأبيات تختزل فكرة التشبيه -إن لم نقل تعصف بها من أساسها- وذلك لأن الأطراف الأربعة في العملية التشبيهية: (المشبه به - وجه الشبه- أدوات التشبيه)، قد حلت في بعضها البعض، وأصبحت بذلك "علاقات متضايفة" بل "متداولة"، توحد بينها حركة الزمن المتوالدة شعوريا وشعريا.

وإذا كان التعبير عن الزمن قد اتضح لنا فيما تقدم، فإن الأهم من ذلك هو (التعبير بالزمن) الذي نعني به هنا ما يمكن أن نسميه "بالأقنعة الرمزية" لرؤية "الشاعر الدفينة للحياة، فالغدو في الصباح الباكر حيث الحياة ما تزال في سبات عميق في: (وقد أغتدي والطير في وكناتها)، رمز شفاف لمعنى

شفاف، يتمثل في الشعور بالميلاد الجديد المباغت لعالم الصمت والسكون القائم في الواقع الخارجي للشاعر، والشعور بمعنى الميلاد الجديد المفاجيء في الشطر الأول، يولد في مخيلة الشاعر الحرص، كل الحرص على الإمساك بالزمن الوليد خشية إنفلات أو تقادم الشعور بالميلاد الجديد، ويأتي ذلك في شكل صورة فنية تعبيرية واضحة تتمثل في طي المكان المترامي الأبعاد: (الأوابد) بالزمن الممسك به كما عبر عنه الشطر الأول وأعاد إخراجه المادي المحسوس الشطر الثاني كله بوجه عام، ولفظة بِمُنْجَرِدِ) بوصفها هنا هي فاعل تقييد الأوابد. وكلا الشطرين معا يجسدان صورة تعبيرية إشارية مركبة تطبع في المتلقي الشعور بالكينونة مقابل اللاكينونة والشعور بالإتصال والإستمرار والتغير مقابل الشعور بالثبات والفراغ والإنفصال. والمفارقة الزمنية في: (مكر مفر مقبل مدبر معا) لا تعبر عن تشبع العالم الداخلي لأمريء القيس "بالزمن خارج الزمن" فحسب، وإنما هي تحيل بصر وسمع وبصيرة المتلقي إلى رمز فني مفتوح، يختزل معنى تجريديا أكثر عمقا وشمولا وتعاليا على الزمن الخاص، ويتمثل هذا الرمز في أن الحياة في أي مكان وزمان، ليست إلا معادلة زمنية تقوم على تداولية الموجب في السالب: (مكر مفر مقبل مدبر)، وعلى اتحادهما في نهاية المطاف في: (معا) وهذا الرمز الفني العام الذي استطلعه البيت الأول وكثفه وركزه الشطر الثاني في المشبه يحل في كل الصور الأخرى المشبه بها، وذلك "بتَزْمِين" المدرك المكاني الطبيعي الحي أو الجامد، ولعل أوضح ما يتجلى فيه ذلك هو الشطر الثاني: (كجلمود صخر حطه السيل من عل) الذي لم يبق فيه المشبه به مجرد عنصر خارجي منفصل عن المشبه،وإنما توحدا واتحدا في بعضهما، بوصفهما معا مفارقة زمنية واحدة، وذلك لأن الصخر المتهاوي من الأعلى إلى الأسفل لا يخضع لمنطق الفصل الزمني، وإنما هو يخضع لمنطق الكتلة المندفعة بقوة الجاذبية في حالة

المدار الأرضي، وبالتالي يبدو منطق السرعة هنا هو منطق الومضة الضوئية، أي أن الزمن هنا سواء في حالة المشبه أو في حالة المشبه به عبارة عن كتلة شعورية واحدة، هذا فضلا عما يمكن أن يوحي به الصخر الجلمود من حس أسطوري بعيد ولكنه وارد، يتمثل فيما يحكى عن تساقط كتل عملاقة من السماء إلى الأرض، بعد أن انفجرت أجرامها.

وفي سياق الاحتفال بالزمن من باب الاحتفال بالحياة، تأتي كل الصور الحسية الأخرى المشبه بها (مُزَمَّنَة)، فهناك "تزْمِين" للمطر: (كغيث العشي الأقهب المترقرق) وهناك تزْمِينٌ للريح: (تقول هزيز الريح مرت بأثأب) وهناك تزْمِينٌ مباشر حينا وضمني حينا آخر للحيوان: (أيطلا ظبي- ساقا نعامة- إرخاء سرحان- تقريب تتفل - ذعرت به سربا - ذعر السرحان - ثانيا من عنانه- صيود من العقبان)، وهناك تزمين يقوم على التشخيص في الأبيات: 6، 10، 11، إذ نجد بالبيت السادس أن صيغة المبالغة (جياش)، وفعل (جاش) المصدر تصديرا شرطيا زمنيا (إذا جاش)، وصفة الحرارة المتوترة العالية النبض في (فيه حميه)، لا تخص الحيوان بقدر ما هي من خصوصيات الإنسان في الحالات الإنفعالية البركانية -إن صح نعتنا لها بذلك- وفي البيت العاشر نجد أن الدلالة الزمنية في السياق الإنساني أبرز وأوكد، فهو يصرف وعي المتلقي إلى ما يعرف "بالدلالة الحافة" التي تتمثل هنا في الوعي الأسطوري المترسخ في حياة المجتمع الجاهلي، الذي كان يسودفيه الإعتقاد بوجود "قوى غيبية" تسكن نفس الإنسان -وربما تصيب حتى الحيوان وبعض المظاهر الطبيعية الأخرى- ولأمر ما تثور ثائرة هذه القوى فتصيب الإنسان بالتوتر والإضطراب العصبي إلى درجة افتقاده السيطرة على نفسه، ولا يخفي علينا- في هذا السياق- ما يحكى عن العلاقة الحميمة التي كانت قائمة بين الشعر والسحر والجن، في المجتمع الجاهلي.

وهذا الوعي الأسطوري لا يأتي هنا بشكل تقريري أو إخباري جاف، وإنما في شكل إشارة زمنية وامضة تشخص الحركة العشوائية للفرس،

في سياق الربط بين المعلوم والمجهول، ويظهر تشخيص الزمن والتعبير به، أيضا في البيت الحادي عشر، الذي يرمز إلى دلالة المكانة الإجتماعية الأرستقراطية الخاصة بحياة إمريء القيس التي كانت -فيما نعلم- في حكم الأمراء والملوك، فكأننا هنا بالشاعر يتوج نفسه ملكا أو أميرا من خلال تتويجه وتكريمه لهذا الفرس الأسطوري الرمز.

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن شعر إمريء القيس في "تيمة" الفرس، بقدر ما يتوسل بالتشبيه بقدر ما لا يظهره أو يتوقف عند وظائفه التي حددها البلاغيون، هذا إن لم نقل بأنه قد عصف بها تماما، وإنما هو يتحول إلى صورة شعرية متنوعة تتكامل فيها أوجه المشبه والمشبه به وأدوات التشبيه لبناء رؤية فنية تتمثل في التعبير عن الزمن والتعبير به، بوصفه رمزا للإحتفال بالحياة ورمزا لتأكيد الكينونة، ورمزا لنفي التلاشي والفناء والعدم. وتلك هي القيمة الفنية والفكرية الوجودية الخالدة للشعر الجاهلي كله.

3- الإستخدام الإستعاري في نماذج من شعر المتنبي: تجمع كثير من الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة على أن الاستعارة[17] (Metaphore)، هي أهم وأرقى الوسائل البلاغية الجمالية، التي تتميز بها المخيلة الشعرية بوجه الخصوص، ولذلك فقد كانت محل عناية النقاد والبلاغيين قديما وحديثا، فقديما قال عنها أرسطو: "إن أعظم شيء أن تكون سيد الإستعارات"، وفي التراث البلاغي العربي قال عنها العلامة البلاغي، عبد القاهر الجرجاني: "...فإنَّكَ لَتَرَى بِهَا الجَمَادَ حَيًّا نَاطِقًا، والأَعْجَمَ فَصِيحًا والأَجْسَامَ الخُرْسَ مُبِينَةً، والمَعَانِي بَادِيَةً جَلِيَّةً"[18].

وفي النقد الأسلوبي الحديث نجد (جون كوهين) (Jean Cohen) قد اختزل تعريف الإستعارة قائلا: (إن الصورة، كل الصورة، هي إذن تغيير للمعنى، والشعر هو استعارة كبرى"[19].

إن إشكالية الاستعارة هي في الواقع -إشكالية "المعنى الشعري"[20]، الذي توله اللغة الشعرية في مستوياتها الفنية المتنوعة، وإشكالية المعنى الشعري، تبدو في الشعر العربي القديم بمستوياتها المتفاوتة، لعل أبرزها وأعقدها ما نجده في شعر أبي الطيب المتنبي، الذي يبدو شعره في حكم الشعراء الذين خاطبهم أرسطو: "أن تكون سيد الإستعارات"، ولأن سيادة المتنبي تجلت -غالبا- في المعاني الذهنية البعيدة التي كان يولدها بواسطة المجاز الإستعاري، فقد استغلق شعره على فهوم أو مدارك كثير من النقاد والبلاغيين القدامى، ومن ثمة حملوا جزءا كبيرا من صوره ومعانيه الشعرية محمل الكذب والغلو والإستغراق في الوهم.

وقد غاب عنهم أن بلاغة الشعر الحقيقية إنما تكمن في ارتياد اللغة الشعرية لعالم الخيال والوهم، بوصفه هم العالم (الذي ينزاح) أو (ينعطف) بوعي المتلقي عن الدلالات والمعاني المعيارية المعهودة[21]. وإذا كان لكل شاعر أو أديب مفتاح ما يمكن أن نلج به عالمه الشعري، فإن مفتاح شعر المتنبي هو ذلك البيت الذي قال فيه:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

وفي تقديري أنه كان يعني بهذه الشوارد التي لم يفقهها اللغويون والنحاة والبلاغيون، إشكالية المعنى أو المعاني التي كان يولدها متوسلا في ذلك بالإستعارة التشبيهية أو الكنائية، ولعل هذا ما أشار إليه المتنبي نفسه قائلا عن شعره:

يدل بمعنى واحد كل فاخر وقد جمع الرحمان فيه المعانيا.

وهو ما سنحاول التوقف عنده من خلال النماذج الآتية:

فمما جاء في مجال المدح عنده:

1. **وَمَا الفِرَارُ إلى الأَجْبَالِ منْ أسَـدٍ تَمْشِي النَّعَامُ بِهِ فِي مَعْقِلِ الوَعَلِ**[22]

2. تحير في سيفه ربيعة أصله — وطابعه الرحمن والمجد صاقل[23]

3. ومن تكن الأسد الضواري جدوده — يكن ليله صبحا ومطعمه غصبا[24]

4. ويرهب ناب الليث والليث وحده — فكيف إذا كان الليوث له صحبا[25]

5. وقد كان يدني مجلسي من سمائه — أحادث فيها بدرها والكواكبا[26]

6. واقبل يمشي في البساط فما درى — إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[27]

7. أحبك يا شمس الزمان وبدره — وإن لا مني فيك السهى والفراقد[28]

8. وما ينفك منك الدهر رطبا — ولا ينفك غيثك في انكساب[29]

وقال في وصف قلعة:

9. بناها فاعلى والقنا يقرع القنا — وموج المنايا حولها متلاطم[30]

وفي وصف سيفه في إحدى الروايات ووصف "البرق" في الأخرى:

10. سله الركض بعد وهن بنجد — فتصدى للغيث أهل الحجاز[31]

وفي وصفه لنفسه:

11. يحاذرني حتفي كأنني حتفه — وتنكزني الأفعى فيقتلها سمي[32]

12. ولو برز الزمان إلي شخصا — لخضب شعر مفرقه حسامي

إن ما يستوقف المتلقي في كل هذه النماذج ليس هو المعاني القريبة التي توهمنا بها استعارات المتنبي، وإنما تستوقفه تلك المعاني الداخلية البعيدة المولدة من بعضها فيما وراء الصور الإستعارية الخارجية، وهي معان تتكامل فيما بينها لتصبح أقنعة رمزية تجريدية لرؤية شعرية فلسفية للحياة تجمع بين الدلالة الخاصة والدلالة العامة وبين التجريب والتجريد وبين المطلق والمقيد.

ففي البيت الأول يركب الشاعر صورة شعرية "زمكانية" طريفة الإخراج الحسي ومثيرة للإندهاش والإستغراب الذهني، ولا تتمثل بلاغة هذه الصورة الإستعارية المركبة في التعبير بقوة وجبروت الأسد، وفي التعبير

بسرعة النعام وذلك لأن الشعر العربي كله، ومنذ بداياته الأولى، كان معرضا للاحتفال بهذه الحيوانات والتعبير بها في آن واحد، وإنما تكمن في الإخراج الحسي الذي يقوم على "التجسيد" و"التشخيص" «Personnification» لمعنى تجريدي بسيط يتمثل في معنى الخوف، ولكن الزاوية التي اقتنص بها الشاعر هذا المعنى هي "إرادة القوة" التي تصرف وعي المتلقي عن فكرة الخوف المعبر عنها زمنيا في "وما الفرار" "من أسد تمشي النعام به» ومكانيا: "إلى الأجبال" "في معقل الوعل"، إلى معنى الموت المتحقق الذي يدرك القاصي والداني، والذي يستحضر معه إلى الذهن مباشرة في شكل "تناص" فوري[33] (Inter-textualité) خارجي، معنى الموت القطعي المحتوم في الآية الكريمة: ﴿أين ما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة﴾[34]، مما يجعل صورة الممدوح الذي هو سيف الدولة، والمادح (الشاعر) تتحدان في اكتسابهما ظلالا أسطورية ورمزية باتجاه الأعلى، لاقترانهما الضمني في سياق الفاعل، بما توحي به صورة الأسد بحد ذاته، كقوة مادية مرعبة في مملكة الحيوان، إذ يبدو الأسد رمزا لإرادة القوة، وبما توحي صورة الأسد وهو يمتطي صهوات النعام حيث يأخذ رمز إرادة القوة هنا مستويين، يتمثل الأول في الأسد وهو يمتطي صهوات النعام، أي أن الأقوى هو الأسد، ويتمثل الثاني في اتحاد إرادة قوة الأسد مع إرادة قوة النعام للانقضاض على الوعول الفارة حتى ولو اعتصمت بأعلى الجبال. وكل ذلك يتم في اتجاه الأعلى الذي يتضح في المكان: "إلى الأجبال" "في معقل الوعل" كما يتضح في هيئة الأسد الذي لا يرى عادة إلا وهو مشرئب إلى الأعلى وفي صورة النعام الذي يتميز جسمه، خصوصا في حالة الحركة بالامتداد إلى الأعلى، ويتضح معنى العلو والتعالي في الحركة الزمنية المفاجئة التي تنطلق من الأسفل إلى الأعلى: "وما الفرار إلى الأجبال" "تمشي النعام به في معقل الوعل".

إن المتنبي -كما نعلم- من تاريخ حياته ومن شعره، شاعر طموح تسكن شعره "رؤيا" و"رؤية" المجد المادي والمعنوي الذي لا يحده المكان والزمان، ولذلك فبقدر ما صور سيف الدولة من هذا المنظور، بقدر ما جعل منه شخصية "كاريزماتية" تحولت إلى رمز ملحمي تظلله الأسطورة، وذلك حين يقول معبرا عنه ومعبرا به عن رؤيته هو للحياة:

- تَحَيَّرَ فِي سَيْفٍ رَبِيعَةُ أَصْلُهُ   وَطَابِعُهُ الرَّحْمَانُ وَالمَجْدُ صَاقِلُ

- وَمَنْ تَكُنْ الأُسْدُ الضَّوَارِي جُدُودَهُ   يَكُنْ لَيْلُهُ صُبْحًا وَمَطْعَمُهُ غَصْبَا

- وَيُرْهَبُ نَابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثُ وَحْدَهُ   فَكَيْفَ إِذَا كَانَ اللُّيُوثُ لَهُ صَحْبَا

فالمستعار له والمستعار منه قد اتحدا وتفاعلا لتشكيل صورة مثالية كلية لبطل ملحمي نموذجي يستند إلى الواقع ولكنه يتجاوزه ويستعلي عليه، فهو التاريخ في ماضيه البعيد: "ربيعة أصله" وهو السلطان الديني المطلق "طابعه الرحمان" وهو نفوذ ومضاء السلطان المادي الزمني "والمجد صاقل" وهو سليل الأسد الضواري": "الأسد الضواري جدوده" وهو زمن الديمومة الذي يستوي فيه الظلام والنور والليل والنهار: " يكن ليله صبحا" وهو "ناب الليث والليث وحده والليوث مجتمعة". وإذا كانت مخيلة الشاعر الجاهلي تعتمد على الإشارات الوامضة التي تقوم فيها الصور الشعرية على العلاقات الجزئية المتناثرة هنا وهناك فإن مخيلة المتنبي كلية، وربما تجريدية، وهذا بالتأكيد فارق حاسم بين الوعي الشعري الإنطباعي غير المركب الذي أثمرته حياة المجتمع الصحراوي البدوي، وبين الوعي الشعري القائم على التمثل الذهني الذي أثمرته الحضارة العباسية المتألقة على كل المستويات. ولذلك فالذي يستهوي المتنبي هو الرموز الإستعمارية الكلية المفتوحة على المظاهر الطبيعية والكونية الكبرى، وذلك باتجاه الأعلى -غالبا- كما سبق القول، ففي الأبيات (5-6-7-8) نجد أن المتنبي لا يصور ممدوحه في صور حسية جزئية، ولا يصفه منفصلا عن حركة الكون في أكثر مظاهرها

قوة وعظمة ورسوخا في الزمن، وإنما يصوره بوصفه كائنا أسطوريا قد حل فيها وحلت فيه، فهو السماء والبدر والشمس والبحر والغيث والدهر والسهى والفراقد، وهو بكل ذلك قوة مطلقة- خارج المكان والزمان، وكونه كذلك يعني أنه رمز تجريدي مركب يحتمل تأويلات كثيرة ليس من الضروري أن يكون أحدها أو بعضها هو مركز رؤيته والآخر أو الأخرى على الهامش، وذلك لأن ما يقوله الأدب يظل دائما في نطاق التوق والطموح الذي يجب أن يكون حتى إذا لم يتحقق بالفعل، وهكذا فقد يكون هذا الرمز بديلا شعريا وشعوريا وذهنيا لزمن الانكسار والتمزق والتفكك الذي آلت إليه الدولة العربية الإسلامية الكبرى، بعد أن تسللت إلى نسيجها الداخلي عناصر وافدة متعددة الأجناس والأعراق والثقافات مما أثار في المتنبي عصبيته القومية وجعله يرى في سيف الدولة الحمداني ذلك البطل الملحمي القوي الذي يستطيع أن يتدارك المجد القومي والحضاري الذي يتآكل من يوم لآخر، وقد يكون هذا الرمز تعبيرا عن موقف مترسخ في وعي ولا وعي المتنبي، مؤداه أن القوة هي التي تحدد مصير الحياة والكون، وأن معالم هذه القوة تظهر في الطبيعة الكونية التي يبدو الإنسان جزءا لا يتجزأ منها، وقد يكون لاضطراب حياة المتنبي ما يغذي هذا الرمز. وفي البيت التاسع يأخذ الرمز عند المتنبي شكل "المفارقة المعنوية" إذ في الوقت الذي يرمز فيه بناء القلعة وتشييدها باتجاه الأعلى للحياة: "بناها فأعلى" فإن هذه الحياة المتجهة إلى الأعلى لا معنى لها إلا إذا كانت متولدة عن "إرادة القوة" وليس عن قوة الإرادة، بل إن المتنبي هنا يتغنى بهذه القلعة المنبثقة عن رؤية وإيقاع الموت كمسرح مفتوح، وفي البيت العاشر تأخذ مفارقة الحياة المتولدة عن إرادة القوة صورة فنية موغلة في الوهم ومثيرة للاندهاش والاستغراب الذهني، وذلك عندما يصف الشاعر سيفه أو سيفا وهميا لا وجود له، ليجعل منه برقا وامضا بنجد أولا "سله الركض بعدوهن بنجد" ويجعل منه غيثا يخصب الأرض العطشى

ويبعث الحياة في النفوس ثانيا: "فتصدى للغيث أهل الحجاز"، فالغيث هنا دلالة على انبعاث الحياة خصوصا إذا كان الآملون فيه هم أهل الحجاز، الذين تبدو حاجاتهم إليه أكثر من أي شيء آخر، وبلاغة الإستعارة هنا تكمن في تشخيص المجرد: (الموت/الحياة) وفي تجريد المحسوس (السيف) وفي إطلاق المقيد (السيف) وتقييد المطلق: (الموت/ الحياة) وفي التعبير بالجزء والخاص عن الكل والعام، فالشاعر حين ربط بين السيف والغيث، لا يعني في الواقع لا سرعة حركة السيف أو لمعانه المتألق، ولا ما يشغل بال النجديين والحجازيين من رجاء وأمل في الغيث، وإنما هو عبر بهذه الصورة عن رؤية فلسفية تتمثل في أن الإحساس ببهجة الحياة وبلذتها الحقيقية لا يكون إلا إذا تولد عن "إرادة القوة" أو ما يقوم مقامها وينوب عنها في الحياة المادية المحسوسة. وربما من هذه الزاوية نفسها سخر المتنبي في البيت الحادي عشر، والبيت الثاني عشر، من القدر متمثلا في الموت حينا وفي الزمن حينا آخر.

لقد تعودنا على أن نرى ونقرأ ونسمع ونعيش الموت والزمن، كحقيقة مادية محسوسة يتراجع فيها صلف الإنسان وغروره ويتلاشى فيها اعتداده بشبابه أو بقوته أو بماله أو بجاهه، إلا أن المتنبي هنا يقلب هذه القاعدة رأسا على عقب، وذلك عندما "يشيء" "ويشخص" الموت ويجعل منه مجرد تابع لإرادة قوة الإنسان، لا متبوعا "يحاذرني حتفي كأني حتفه"، ومن هذا المنطلق تنقلب أيضا معايير الخوف والشر والإيذاء، إذ بعد أن كانت الأفعى هي التي تخيف وترعب وتقتل، صارت هي التي تخافُ وتُرعبُ وتقتل من قبل إرادة قوة الإنسان الأسطورية الخارقة: "وتنكرني الأفعى فيقتلها سمي".

وفي البيت الثاني عشر نجد المتنبي يوغل في نبوءته الفلسفية الشعرية فيتطاول على الزمن، ويجرده من معانيه ودلالته وظلاله المثالية والواقعية المسيطرة على الوعي البشري سيطرة رهيبة، ليجعل منه محلا للتهكم

والسخرية والوعد والوعيد. ومهما قيل عن غرور المتنبي وعن اعتداده النرجسي بإرادة القوة في نفسه، فإنني أرى أن شعره لا يخرج عن إشكالية إنسانية كبرى احتفلت بها كل الآداب لدى كل الشعوب، قديما وحديثا، وهي مقاومة الشعور بالفناء والتلاشي، والإنتصار لقوة الإرادة الإنسانية التي لولاها لما كان هناك تاريخ وحضارة وعلم وتقدم. فالمتنبي إذن يفلسف فكرة المصير الإنساني لصالح الإنسان، وكل ذلك صوره وعبر عنه المتنبي في شعره، باستخدامه للإستعارة استخداما فنيا لا يتوقف فيه عند مجرد إبراز المتشابهات أو إسناد الأشياء إلى بعضها في سياق ما يماثل بينها من علاقات مظهرة أو مضمرة، فبلاغة الصورة الإستعارية عند المتنبي تتمثل إذن في توليد المعنى الشعري الذي لا يعنينا منه صدقه أو كذبه أو إمعانه في المبالغة والتغريب، بقدر ما يعنينا منه الآفاق المحتملة للدلالة. ويبقى -أخيرا- أن نتساءل: هل هي مجرد مصادفة تاريخية أن تكون رؤية المتنبي القائمة على "إرادة القوة" قريبة الشبه برؤية، "الإنسان الأعلى" عند الفيلسوف الألماني (فريديريك نيتشه)[35] (Friedrich Nietzsche) . (1844-1900)؟

الهوامش والإحالات:

1. د: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة العالمية لونجمان، القاهرة 1996، ص: 132-130 /153- 179.

- د. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل (عالم المعرفة 193)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص: 73-/95/ 97-117/209-229.

- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، لبنان - المغرب، 2001، ص: 217 ـ 222.

- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب 2003، ص: 23-81/83-104.

- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، لبنان ـ المغرب 2006 ص: 29-63/ 366- 634.

2. د: مصطفى مندور، اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر 1974، ص: 3.

3. أنظر على سبيل المثال لا الحصر ـ مايأتي:

- د. محمود الربيعي: "لغة الشعر المعاصر ـ نموذج تطبيقي"، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب (قضايا الشعر العربي)، مج، 1، ع: 4، يوليو- 1981، ص:61-70.

- محمود الذوادي: "في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 25، عــ: 3، يناير / مارس 1997، ص: 9 – 41.

- عدة مؤلفين، اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان – المغرب 1993، ص:29-40/ 41-61.

4. د: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج:2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1984، ص 607.

5. د: عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص: 163-235.

6. د: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص 207-240، وأيضا:

- ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 1983، ص: 224-271.

- فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، دار الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب 1989، ص: 15-20.

- هينريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي في تحليل النص، ترجمة د: محمد العمري، دراسات – سال، المغرب، الدار البيضاء، 1989، ص: 13-32/ 33-66.

7. ارتبط هذا المصطلح النقدي بالإتجاه "الشكلاني" عموما و"بالنقد الجديد"، خصوصا، وبالناقد والشاعر، الأمريكي (ت، س، إليوت) (T.S. ELIOT)، على الأخص، أنظر في ذلك:

- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، لبنان ـ المغرب ـ الطبعة الثالثة 2002، ص: 312-317/320.

8. امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة 1984، ص:19.

9. المصدر نفسه، ص:21.

10. نفسه، ص:76.

11. نفسه، ص: 174، 175.

12. نفسه، ص:38.

13. نفسه، ص49.

14. المفارقة في الأدب تأملات متنوعة أكثرها حيوية وتكثيفا للغة والمعنى تأملاتها الشعرية، التي تبدو في شعر امرئ القيس منتظمة في المدرك الزمني القائم على انسجام التناقض المعنوي، على نحو ما تواضعت بذلك النماذج المشكلة لقناع الفرس عند امرئ القيس. للاستزادة، أنظر:

- سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، في مجلة (فصول) 25 عاما، العدد 68، شتاء، ربيع 2006، ص: 105-118.

- سامية محرز: "المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي"، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عـــ: 4، ربيع 1984، ص: 34-38.

- ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (سابق)، ص: 291-298.

15. يعتبر هذا المفهوم من بين المفاهيم الإجرائية الأساس التي ارتبطت "بالبلاغة الجديدة" وتأصلت في البلاغة الشعرية خاصة. وللإلمام بذلك، يمكن العودة إلى:

- أحمد محمد ويس: "الإنزياح وتعدد المصطلح"، في (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج: 25، عـــ: 3، يناير، مارس، 1997، الكويت، ص: 57-72.

- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (سابق)، ص: 260-273.

16. د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص: 45-108/113-200.

17. تنظر في الموضوع المراجع الآتية:

- د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974، ص: 17-117/ 207-305/ 381-464.

- د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان 1981، ص: 38-69.

- فرونسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: الولي محمد، جرير عائشة، دار الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء -المغرب- 1989، ص: 9-12/ 15-32/ 43-62.

- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (سابق) ص: 13-39.

- جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1995، ص: 9-38/ 41-75.

- جيرارد ستين، فهم الإستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص: 21-82/ 85-121/129-159.

18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت-لبنان، 1979، ص: 41.

19. جون كوين، اللغة العليا (سابق) ص: 72.

20. المرجع السابق، ص: 133-177، وأيضا:

- جماعي، صناعة المعنى وتأويل النص (معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الإستقطار)، محمد عبد العظيم، كلية الاداب، تونس 1992، ص: 191-243.

- د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي (سابق) ص: 70-83.

21. كارلوس بوسونيو، اللاعقلانية الشعرية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: حامد أبو أحمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص: 7-53/31-97/87-179.

22. أبو الطيب المتنبي، ديوانه، ج:3، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان 1980، ص: 207.

23. المصدر السابق، ص: 223.

24. نفسه، ج: 1، ص185.

25. السابق، ص: 187.

26. نفسه، ص: 199.

27. المصدر السابق، ج: 3، ص: 403.

28. المتنبي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج: 1، تحقيق: ناصف اليازجي، دار صادر- لبنان (د.ت) ص:68.

29. السابق، مج:2، ص:203.

30. السابق، ص: 386.

31. السابق، ص: 203.

32. السابق، ص: 50-80.

33. للأهمية يمكن العودة إلى المراجع الآتية:

- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب 1987، ص: 42-59.

- صبري حافظ: "التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة" "أ" (سابق الذكر) ص: 8-30.

- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب، 1999، ص: 139-195.

34. سورة النساء، الآية 78.

35. د. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة (سابق الذكر)، ص: 508-516.

الفصـــل الثانـــي:

المؤتلف والمختلف في عتبات الشعر العربي الحديث والمعاصر: نماذج منتقاة

1- مدخل

2- أهمية دراسة العنوان في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

3- وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

1.1: من الملاحظ أن المعالم النقدية الأكثر تداولا وتأثيرا، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، قد تكاملت -رغم اختلاف مشاربها المعرفية ومنازعها الأيديولوجية- في وصف وتحليل وتأويل الطريقة التي تعمل بها اللغة -لغة الأدب طبعا- لتشكيل وبلورة الهوية الجمالية للنصوص الأدبية، على اختلاف أنواعها وأشكالها ورؤاها.

ويتمثل المبعث المبدئي، النظري لهذا التكامل في الإهتمام المشترك الذي مؤداه أنه: "إذا ما جاز القول بأن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي، ولا غنى عن الحوار بين الخطابين، إذ لا يقوم نقد مبدع إلا بوجود أدب مبدع، ولا يتطور أدب مبدع إلا بوجود نقد مبدع هو الآخر"[1].

وإذا كان الانضباط المعرفي يحتم علينا أن نقول بأن العمل الأدبي الإبداعي، يضل عملا إبداعيا لا يعادل إلا نفسه وأن العمل النقدي يضل عملا نقديا لا يعادل إلا نفسه أيضا، فإننا من الموقع نفسه -أي الانضباط المعرفي- لا نستطيع أن نجحد افتقار نقدنا العربي الحديث والمعاصر إلى الإنجازات النقدية التطبيقية التي تسعى لاستكشاف، ثم اكتشاف كيفية تشكل الهوية الجمالية للمخيلة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، من موقع تمثل أي مدخل نقدي كان لأنه لا يوجد -في الواقع- سلم تفاضلي القيمة في المداخل النقدية الحديثة التي تكون المشهد العام لحركة النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين، على وجه الخصوص، "فما تشهده صنوف المعرفة حديثا من تنوع وتشعب يحملنا على الإقرار بأن الفرع المعرفي الواحد أضحت تخترقه تيارات معرفية متعددة تحكم على نسيجه - إن أمكن ضبط حدوده- بالتشظي والإنتشار، فإذا العلاقة بين السيميائي والأسلوبي والبراجماتي والفلسفي والوجودي والإجتماعي والنفسي تبدو من التداخل والإلتباس بحيث أضحى من الصعب إدراك الفواصل القائمة بينها"[2].

1-2: وإذا كان الإختيار ضرورة معرفية ومنهجية موضوعية قبل أن تكون ذاتية أو أيديولوجية، فإننا حاولنا أن نتكامل -ولو جزئيا- مع بعض المنجزات النقدية العربية المعاصرة التي استوقفتها -في الجوهر وليس في الشكل- الجماليات الفنية والدلالية للغة العربية مجسدة في أرقى أشكال القول الأدبي فيها، وهو الشعر العربي بوجه عام والشعر العربي الحديث والمعاصر بوجه خاص.

وفي سياق ذلك تندرج هذه القراءة النقدية "التطبيقية"، التي تنطلق مما صار يدعى: "علم العنوان" «La Titrologie» وتحاول -في إطاره- أن تستكشف وظيفة "العنوان"[3] (Le Titre) في بناء القصيدة الحديثة والمعاصرة بشكل عام، وفي إنتاج المعنى غير المنظور فيها بوجه خاص.

1-3: ومع أننا نميل إلى أن الجهد الموضوعي، المثمر، هو ذلك الذي يستغرقه النص دون أن يتلاشى فيه باسم النقد الإبداعي حينا وباسم المفهوم الجدالي المصطلح عليه باسم "الأدبية"،(La Littérarité)[4]، حينا آخر، فإننا حاولنا أن نستثمر منجزات المدخل النقدي المتعارف عليه حديثا باسم "النقد النصي"[5] (La critique textuelle)، ولكن على النحو الذي يتعابر ليتواصل فيه مع المداخل النقدية الأخرى الأكثر ارتيادا لعالم النصوص الأدبية في علاقتها بالمبدع والمتلقي كالنقد الأسلوبي أو "الأسلوبية"[6] (La stylistique) وفي علاقتها ببعضها أو بنصوص أخرى، غائبة عنها تاريخيا وحاضرة فيها إبداعيا (التناص)[7](linter textualité) وفي علاقتها بالمدارات الدلالية المتولدة داخل النص الشعري أو التي تحفه على نحو ما من الأنحاء، مثل النقد التأويلي (التأويلية)[8] (Herméneutique) والنقد "السيميولوجي"[9]، (السيميائية) (sémiotique)، الخ...

1-4: ولا يمكن الإنفتاح على هذه المداخل من موقع "النقد النصي" بالنزوع إلى اصطناع مدخل نقدي "تأليفي" أو "تكاملي" لا نراه إلا ضربا

من التلفيق، ولكن مبعث ذلك يتمثل في أن كل هذه المداخل بقدر ما تتمايز وتتباين فيما بينها، بقدر ما تتواصل فيما يتعلق باحتفائها المعرفي "الإبستيمولوجي" بإشكالية اللغة والمعنى بوجه عام، وبإشكالية اللغة والمعنى في المجال الإبداعي الشعري بوجه خاص.

وتجنبا للإستطراد فإن ما يعنينا من اللغة المنتجة للمعنى في سياقنا هذا- هو تلك "اللغة المُتَجَاوِزَة" أو بعبارة أخرى، اللغة التي "تستقطرها" المخيلة الشعرية مما وراء "مكتوب" و"ملفوظ" الأنظمة اللغوية والكلامية الرمزية العامة، لتدعى بعد ذلك بنعوت ممعنة في التميز والإنتقائية، من قبيل "اللغة الشعرية" أو "اللغة العليا" (La haute langue) على نحو ما بين ذلك (جون كوهين) (Jean Cohen)، عندما قال: "**وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر، فهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة**"[10].

1-5: وإذا كان الوعي العلمي اللساني والجمالي باللغة الشعرية على المستوى النظري مهما، فإن الأهم منه هو اختبارها النصي التطبيقي، خصوصا إذا تعلق الأمر بنصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، الذي بقدر ما تعززت فيه الكفاءة الإبداعية للغة العربية في إطار رصيدها المتميز الذي يطيب للبعض أن ينعته بعبارة: "عبقرية العربية"، بقدر ما استطاع الشعر العربي الحديث والمعاصر- أن يستكنه كثيرا من القضايا الإشكالية الكبرى المتصلة بموقع وبرؤية الإنسان في العصر الحديث عموما، وبحيوية وعمق المخيلة الشعرية العربية الحديثة خصوصا.

وقد تجلى ذلك في كل مستويات كيفية القول الشعري، ولكنه بدا أكثر وضوحا وتأثيرا في بعض العناصر اللغوية الفنية التي تبدو أشبه ما تكون بمراكز استقطاب وتوزيع لطاقة القول الشعري كله. ومن بينها، إن لم نقل من أهمها، عنصر العنوان الذي اختاره هذا الشاعر أو ذاك وسما وتسمية

تتناسل بموجبه المعاني والدلالات التي أراد خلقها والتعبير عنها في لحظات الإبداع المفلتة من الزمن.

وقبل المقاربة التطبيقية لوظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، يجمل بنا أن نلقي نظرة إجمالية على الأهمية المركبة التي تبرر اختيارنا لعنصر العنوان موضوعا لهذه الدراسة.

2- أهمية دراسة العنوان في الأدب العربي الحديث والمعاصر:

1-2: باستعراضنا، وتأملنا لمختلف المنجزات المعرفية والعلمية والفنية والأدبية للعصر الحديث، سنجد أن من أخص خصائصها أنها منجزات "مُوَسَّمَة" أو "معلّمة" - بفتح وتشديد اللام- تؤطرها وتصنف مادتها وتعلن عن أهمية محتواها، العناوين الكلية أو الجزئية المتفرعة منها، مؤدية بذلك دور "العلامة الإشهارية" التي أصبحت تحتل موقع الصدارة في عرض ونشر وتسويق المنتوج الثقافي والفني والأدبي عبر الكتب والمجلات والصحف والأفلام والأقراص المضغوطة وعبر فضاء الكتابة الإلكترونية لمواقع وشبكات "الإنترنيت"، الخ...

وإذا صح أن العصر الحديث هو عصر "علم"، ثم "فن" "العلامات" الذي يبدو أنه من المعالم العلمية والمعرفية التي مولت -عن بعد- آفاق "العولمة" (mondialisation) في الألفية الثالثة، إذا صح ذلك فإن الإحتفاء بتفكيك صناعة "العنونة" والتفنن في انتقاء دوالها ومدلولاتها، يعد من بين أهم ما تميزت به الدراسات النقدية النصية ذات المنزع التطبيقي، سواء كان ذلك من موقع أسلوبي أو كان من موقع سيميولوجي، تأويلي، أو كان من موقع "النقد الموضوعاتي" (La critique thematique) و"النقد الإجتماعي" (La sociocritique)، حيث "لم تبق عناوين الأعمال الفنية والأدبية -وحتى الفكرية والنقدية- مجرد أوعية ومؤشرات خارجية تخضع لوظائف "تعليمية" أو "معلوماتية"، مبنية على رؤية مفككة للمعرفة والحياة والكون والإنسان، وإنما صارت تؤدي

وظائف مهمة وأساسية في تفسير النص من الداخل، سواء كان قصيدة شعرية أو مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة أو سيرة ذاتية، كما تؤدي وظائف مهمة وأساسية فيما يتعلق بالمحيط الخارجي الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذاك، أو المحيط العالمي الوافد على هذا النحو أو ذاك"[11].

2-2: وإذا كانت الدراسات النقدية التطبيقية للعنونة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، مازالت في طور التأسيس، فإن هناك بعض الدراسات النقدية -على قلتها ونزوعها النظري- قد تنبهت ونبهت لما لأهمية دراسة هذا العنصر الفني، ضمن لائحة من العناصر الأخرى التي تكون "أسلوبية النص الأدبي"، وفي هذا السياق فإن: "علم اللغة النصي يبحث في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه، وينطلق في ذلك من أن عنوان النص يتأثر باعتبارات "سيميولوجية" و"دلالية" و"براجماتية"، فللعنوان -بما في ذلك العناوين الفرعية- قيمة سيميولوجية، أو "إشارية"، تفيد في وصف النص ذاته"[12]، ومن المؤكد أن الوعي بوظيفة العناوين في الأعمال الإبداعية لا يمكن أن يتم إلا إذا فهمت في الإطار الكمي والنوعي للغة المهيمنة في النص الأدبي، ولذلك كانت العناوين الكلية أو الجزئية ألصق بالكلمات أو التعابير أو العبارات التي تدعى نقديا ب: "الكلمات المفاتيح"[13] (Les mots clés)، التي تأسس عليها، أيضا، ما يعرف بـ: "القراءة المفتاحية"، إذ "عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما، ويصبح الشروع في تحليل العنوان، عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية كما نرى في: "دون كيشوت" أو "الحرافيش"، أو إلى مكان يشمل مساحة هامة في فضاء النص الروائي مثل "زقاق المدق" أو "مدينة بلا قلب" أو إلى أحداث تمثل مؤشرا

يحدد الطابع الفكري والأيديولوجي للنص مثل: "الحرب والسلام" أو "موسم الهجرة إلى الشمال"، كما يقوم العنوان بدور الرمز الإستعاري المكثف لدلالات النص، مثل: "مقتل القمر" أو "رحلة السندباد"، إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية"[14].

3-2: غير أن التحديدات السابقة، لم تتجاوز -رغم أهميتها التأسيسية- دائرة الوعي النظري الإجمالي بالمظهر البلاغي والدلالي للعنوان في مجال الخطاب الروائي، في حين أن الأهم من ذلك هو كيف يمكن للعنوان أن "ينزاح" بذهن ووجدان وخيال المتلقي من دائرة إحالة المعلوم على المعلوم إلى دائرة إحالة المعلوم على المجهول وإحالة المجهول على المجهول، الذي تمثل النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة مجاله الخصب. وسؤالنا بهذه الصيغة مؤسس على فرضية مؤداها أنه إذا كان "مفهوم"، "فمصطلح" "الإنزياح"[15] «écart» مؤسس في مختلف مستويات الكلام العادي، ويعد القاسم النوعي المشترك لمختلف أشكال الخطاب الأدبي، فإن الخطاب الشعري بوجه عام، والحديث والمعاصر منه، بوجه خاص، هو أكثر اشكال القول الأدبي، إيغالا فيه وتكثيفا وتركيزا لوعي المتلقي بحيوية وتنوع وعمق وظائفه الفنية الرمزية.

ولذلك لا نستغرب إذا وجدنا بعض النقاد يقرون بأن "العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر[16]" وبأن "القصيدة كون متعدد الأضلاع والأبواب وما العنوان إلا الباب الأوحد لدخول البيت الرمزي"[17]، بل ربما بالغ بعضهم في ذلك حين رأى بأن العنوان: "هو الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية والتناصية عبر سياقها الداخلي علاوة على الإشكال الذي تطرحه القصيدة"[18].

والواقع أننا نتحفظ على اختزال العطاء الشعري للقصيدة في عنوانها لأننا بذلك نقوم بعملية "تعليب" للقصيدة دون أن نقصد إلى ذلك قصدا،

كما نقوم -في الآن نفسه- بإتاحة فرص لمصادرات كثيرة، غير مبررة شعريا ونقديا، فافتقار القصيدة العربية التقليدية منذ العصر الجاهلي إلى عصر "الإحياء" كما مثله محمود سامي البارودي (1839-1904)، "للتعيين" بالعنوان، لم يفقدها توهجها الشعري المتألق في حينه وإلى الآن. ولعل الأرجح أن نقول بأن العنوان في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة أشبه ما يكون "ببطاقة تعريف الهوية"، ولكنه حتما ليس هو العنصر الذي يختزل هوية القصيدة، وإنما هو مفتاح تأسيسي يتيح -إن أحسن استخدامه- فرصا احتمالية أكثر لاستكشاف هوية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، وذلك لأن التجارب الإبداعية المتواترة في مراحلها الجنينية الأولى، لم تؤكد انبثاق النص الإبداعي الشعري على الأخص، من وسم مسبق ومحدد، وإن أكدت على وجود اهتمام أو انشغال "ببؤرة" مركز القول الشعري التي عادة ما يحيل عليها العنوان الذي تحمله هذه القصيدة أو تلك.

3- وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (استطلاع مجمل).

في سياق الإضاءات السابقة، وانطلاقا من قراءتنا الملمة "بالمعالم" الشعرية الكبرى للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، استطعنا أن نستطلع جملة من الملامح أو "المؤشرات" الوظيفية (التجريدية) الأساس للعنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، يمكن إجمالها في:

1.3: وظيفة العنوان في الشعر الرومانسي (الرومانتيكي):

على عكس القصيدة التقليدية (العمودية)، خصوصا لدى الشعراء "الأشباه" فإن القصيدة الحديثة بوجه عام، وقصيدة "الشعر الحر" أو "الشعر الجديد" أو "شعر التفعيلة"، بوجه خاص، تتأسس في عنوانها بشكل يتفاعل فيه "مقول" القول، بكيفية القول نفسها.

وتوخيا للإنصاف، فإن الإحتفاء بالعنوان، كمركز للقول الشعري في القصيدة كلها، يعود -في الواقع- إلى الشعراء العرب "المعالم" الذين استعاضوا

عن "الوظيفة التمثيلية" للغة الشعرية، بـ "الوظيفة التعبيرية"[19]، من موقع استغراقهم المتفاوت في مفهوم وخصائص ووظائف الشعر الرومانسي بشكل مباشر، ومن مُوقع تأثرهم بالمنجزات العلمية والمعرفية والجمالية التي تنامى فيها الإهتمام بالوعي الباطني للإنسان والحياة والكون بشكل غير مباشر، كما يمكن أن نمثل لذلك بالعناوين الشعرية الآتية: "المساء" لخليل مطران (1872-1949)، "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي (1890-1957)، "الملاح التائه" لعلي محمود طه (1901-1949)، "النبي المجهول" لأبي القاسم الشابي (1909-1934)، "شاطىء الأعراف" لمحمد عبد المعطي الهمشري (1908-1938)، "الأطلال"، "الغريب" لابراهيم ناجي (1898-1953)، "براءة"، "الخلاص"، "سام"، "العودة" للشاعر الرومانسي "التنويري" (أحمد مشاري العدواني) (1923-1990)، الذي يعد من أبرز معالم الشعر العربي الحديث في الكويت، وفي الجزيرة العربية[20]، الخ..

إن كل هذه العناوين التي أوردناها على سبيل المثال، ومئات العناوين الأخرى التي نهجت نهجها ولهجت بلهجتها، تتكامل في جوانب فنية ومعنوية جديدة، لم نعهدها في مدونة عناوين الإتجاه الشعري التقليدي، سواء في صورته الأولى التي نعت فيها نقديا بـ: "مدرسة الإحياء والبعث[21]"، أو في صورته الثانية المتطورة التي بدأت تتوشح جزئيا بالحس الشعري الرومانسي، كما يبدو ذلك في نماذج كثيرة من شعر أمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932)، في المشرق، وفي كل النماذج الشعرية التقليدية لشاعر الثورة التحريرية الأول، مفدي زكريا، رحمه الله.

وتتمثل الوظيفة الشعرية للعنوان عند الشعراء العرب الرومانسيين في:

3-1-1: تراجع "مفهوم" و"محسوس" الموضوع الخارجي الذي يكتفي العنوان بتمثيله اللغوي، الزمني حينا والمكاني حينا آخر، أو بمجرد الإحالة المباشرة عليه أو على جزء ما من أغراض أو أفكار القصيدة،

ومقابل ذلك بدأت العناوين الشعرية تتشكل، و"تتشاكل" معجميا ودلاليا وإيقاعيا على نحو جديد، يتجه مجاله الدلالي نحو التعبير الإيحائي المباشر عن فيض المشاعر الداخلية للشاعر حينا، أو "تشخيص" (personnification) العالم الخارجي، متمثلا -غالبا- في التعبير بالطبعة، الطبيعية، الكونية (المساء-الأطلال-الطلاسم) أو ببعض الرموز الإنتقائية الأثيرة في الوجدان الإنساني: (النبي المجهول) (صلوات في هيكل الحب)، بحيث تختفي الحدود القائمة بين "المعبر" و"المعبر عنه" و"المعبر به".

3-1-2: بدأت العناوين الشعرية تمتلك قابلية اعتمادها "مؤشرا" «index» دالا، يحيل عل مفهوم "الشعرية" في إطار نظرية الشعر الرومانسي، إذ يمكن للقارىء "العمدة" هنا أن يستكشف في شبكة العناوين الشعرية مفاهيم وخصائص وخصوصيات الشعر الرومانتيكي خصوصا عند معالمه ورموزه الكبار، الذين يتوزعون على "جماعة الديوان" و"جماعة أبولو" و"الشعر المهجري".

3-1-3: رغم التفاوت الجزئي فإن منظومة العنونة في الشعر العربي الحديث لدى الرومانسيين، تتكامل في الإحتفاء بـ"الوظيفة التعبيرية" للغة الشعرية، مما عزز أهمية جل المفاهيم والمصطلحات التقنية الدقيقة الألصق بنظرية الأدب عموما وبالمنجز الشعري خاصة، مثل: "الإيحاء" (connotation) و"الرمز" (symbole) و"التناقض" (contradiction) و"المفارقة" (paradoxe)، الخ...

3-1-4: تتكامل جل عناوين الشعر الرومانسي في تأسيس وبلورة ما يبدو لي مناسبا أن أدعوه بـ: "وحدة الإهتمام الشعري" الذي لا يعني "وحدة الموضوع"، ولا يعني أيضا، الإقتصار على مفهوم "الوحدة العضوية"، بقدر ما يتسع ليعني "وحدة التجربة الشعرية" و"وحدة الرؤية" و"وحدة الموقف".

3-1-5: ويبقى بعد ذلك أن كل العناوين الشعرية الكلية أو الجزئية المرتبطة بهذا الإتجاه تؤدي وظيفتها في اتجاهين متعاكسين ولكنهما متكاملان، أعني أن العنوان يمكن أن يكون منطلقا لوصف وتفسير وتأويل النص الشعري، كما يمكن أن يكون هو نفسه محل وصف وتفسير وتأويل، انطلاقا من النص نفسه، فهو إذا "مُفسِّر" للقصيدة و"مُفسَّر" بها في آن معا.

3-1-6: غير أن مجمل المادة الشعرية الرومانسية جاءت منتظمة في عناوين نمطية متماثلة في الإحالة على مكون الطبيعة الكونية التي تصلها بالمثالية" حينا، ومتماثلة في الإحالة على الحالات الوجدانية المتطابقة التي تنبعث من وعي الشاعر، لترتد إليه حينا آخر.

3-2: وظيفة العنوان في بناء القصيدة العربية المعاصرة ـ نماذج منتخبة ـ

فإذا انتقلنا من مدار "شعرية" العنوان في القصيدة العربية الحديثة المنجزة من موقع التأثر المغلق بمفهوم وخصائص ووظائف الشعر الرومانسي، إلى مدار "شعرية" العنوان في القصيدة "الجديدة" أو "المعاصرة" أو "الحرة"، سنجد أن الرموز الفنية لهذه القصيدة كما هي مؤسسة في نسق عنونتها، لم تبق رهينة التعبير عن حالات الإغتراب والإنشطار، ثم الإنفصال عن الواقع والتقوقع على الذات أو البحث عن مجال للإتصال (بـ) والتواصل (مع) الحياة، من خلال الإمتداد والحلول في الطبيعة، الطبيعية، الكونية أو التغني بالقيم والمثل الإنسانية العليا، وإنما هي ـ القصيدة الجديدة ـ بقدر ما تمثلت الواقع التجريبي وانفعلت به، بقدر ما أمعنت في تمزيق أقنعته المزيفة وفي تفكيك جواهره المصمتة، الصماء، الفاقدة للمعنى.

ولأجل ذلك استثمرت كل ما أتيح لها من وسائل تعبيرية أسلوبية ومن إمكانات "معرفية" أو "عرفانية" متنوعة المشارب والمصبات.

وإذا كنا قد تناولنا وظيفة العنوان في القصيدة العربية الحديثة من موقع الاتجاه الرومانسي، على نحو "تأليفي" أو "تجريدي"، فإن الأهمية الاستثنائية لطبيعة ووظيفة العنوان في الشعر الجديد تقتضي مقاربته، مقاربة انتقائية ذات مستويين، يتمثل الأول في محاولة "تمثل" القسمات الجديدة للعنوان في المدونة المترامية للشعر المعاصر، ويتمثل المستوى الثاني في توصيف وتحليل وتأويل مكون العنوان في ثلاثة نصوص شعرية متصدرة، كما سنحاول ذلك فيما يلي:

1.2.3: رغم أن الخطاب الشعري العربي المعاصر، تنتظم وتنظم منجزاته الإبداعية مصفوفة من الخصائص الفنية، الأسلوبية والدلالية المتماثلة حينا والمتخالفة حينا آخر، فإن كل تلك الخصائص تتكامل في تجذير" الإشكالية المركبة الأساس التي استوقفت كل المنجزات الشعرية العربية المعاصرة، ونعني بذلك إشكالية: "اللغة والمعنى" التي تعد هي المجال المعرفي لكل المداخل النقدية من جهة، وتعد هي مخبر التميز والتمايز فيما بين التجارب الإبداعية من جهة ثانية.

وبهذا التصور تقترح علينا القصيدة الجديدة ذاتها كمنجز إبداعي مغرق في التأويل المبطن بالإحتمالات الدلالية المتوالدة من بعضها.

3-2-2: واستئناسا (بـ) وتمثلا (لـ) الإدراك الإبداعي، النقدي، النافذ لأبي الطيب المتنبي، عندما قال في سياق ظرفي خاص، لكنه يصب في إشكالية "اللغة والمعنى":

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

فقد أصر الشعراء العرب المعاصرون، الأكثر انتشارا وتأثيرا، على الخروج من مدار الأنساق الثقافية والإبداعية المعيارية الجاهزة، وقد تجسد هذا الإصرار في خلقهم وتشكيلهم للغة شعرية "رؤيوية"، من رحم اللغة

الأم، اعتقادا منهم بأن ذلك هو الذي يتيح لهم أن يتميزوا في اقتناص وتوليد الرموز الشعرية المفعمة بالمعنى الفني المتجذر من موقع تشبعهم بافتقاده، في راهن حياتهم التي هي جزء لا يتجزأ من حياة مجتمعهم.

3-2-3: وأول عنصر فني تجسد فيه هذا الإدراك الجمالي، الفلسفي، الإجتماعي، الثقافي، الأيديولوجي، المركب، لطبيعة ووظيفة اللغة الشعرية، هو عنصر العنونة الكلية أو الجزئية، التي تمثل مفاتيح تعبيرية، أسلوبية ودلالية لخريطة -إن صح هذا الوصف "الطبوغرافي" للشعر- "الشعر الحر" أو "شعر التفعيلة"، وتقتضي الإشارة هنا إلى أن عناوين القصيدة الجديدة لم تفقد صلتها بالبنية العامة لعناوين القصيدة العربية الرومانسية، بمنجزاتها النقدية والإبداعية المتنوعة داخل الوطن العربي وخارجه في المهاجر الغربية، إلا أن هذه الصلة "التجاورية" "التشابهية"، المتواصلة إلى اليوم، خضعت للتعديل والتحوير الجزئي حينا والكلي حينا آخر، مما جعلها تكتسب خصائص وظيفية جديدة خصوصا لدى الشعراء المعالم مثل: السياب ـ البياتي ـ صلاح عبد الصبور ـ عبد المعطي حجازي ـ سعدي يوسف ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) ـ أمل دنقل ـ محمود درويش- نزار قباني- ومظفر النواب، الخ... وهي -إجمالا- تتمثل في:

3-2-3-1: مع الإقرار بهامش التفاوت، فإن جل عناوين القصيدة الجديدة لدى الشعراء الذين أشرنا إليهم، تتكامل في إعادة تعديل وإخراج للعنونة النمطية المتجانسة التي كانت تحيل مباشرة إما على مفهوم "الوظيفة التمثيلية" للغة في حالة عناوين الشعر التقليدي، وإما على مفهوم "الوظيفة التعبيرية"، لها، في حالة عناوين الشعر الرومانسي.

3-2-3-2: وترتيبا على الملمح السابق، فقد تكاملت العناوين الشعرية للشعر الحر في عدم الإنغلاق على (المراجع النمطية)، الخارجية أو الداخلية الأكثر تواترا في الشعر العمودي العربي الحديث، ومعنى هذا أن مجال

الإحالة المرجعية في القصيدة الجديدة (الشعر الحر) صار أكثر اتساعا وشمولا في منظوره وأكثر تركيبا في نسيجه الدلالي، كالجمع بين الإظهار والإضمار، والتجريد والتجريب، والحضور والغياب، وهيمنة المدرك المكاني "لتزمينه" في بعض العناوين، مقابل هيمنة المدرك الزمني لإعطائه محتوى دلاليا مكانيا في البعض الاخر و"المزج"، في كثير من الأحيان، بين مفهوم "الزمكان"[22] (chronotope)، الخ...

3-3-2-3: بمقتضى الملمحين السابقين، فقد تكاملت عناوين، فنصوص الشعر المعاصر -رغم التفاوت في الدرجة وليس في طبيعة الإهتمام- في الإنفتاح بقوة على خصائص وظيفية فنية، تنتمي -في الأصل- لأشكال أدبية أو ثقافية متنوعة، أخرى، كالشكل المسرحي الذي يظهر بقوة كفعل لغوي، درامي شعري، في مجمل عناوين ونصوص الشاعر (الظاهرة) أدونيس (علي أحمد سعيد)، وبدرجة أقل في شعر صلاح عبد الصبور، والشكل "الحكائي" (القصصي)، والخطاب الديني، والإحتفاء، ثم الاحتفاء بالأشكال المتنوعة للموروث الأسطوري، الموغل في الغياب والتجريد، ليس بهدف بعث الأساطير والحكايات الخرافية التي تقادم المكان والزمان بها، أو بهدف استحضار الموروث التراثي، القومي والإنساني العالمي، بذاته ولذاته، وإنما بهدف "تجريب" إمكانات تعبيرية جديدة خصبة، تتيح للشاعر المعاصر أن "يجذر" رؤيته الشعرية مكانيا وزمنيا، وأن يقترحها على القارىء مفعمة بالمعنى والقيمة والإنسجام من موقع افتقاد ذلك في راهن حياة الإنسان، فالمجتمع العربي الحديث والمعاصر.

4-3-2-3: لم يبق العنوان في القصيدة الجديدة مجرد منبع تتدفق منه، ومصب تؤول إليه التجربة الشعرية المتعالقة على رؤية الشاعر، وإنما صار عبارة عن جذوة مشعة تستحضر رؤى دلالية دفينة غائبة، ولكنها توسع وتنوع وتخصب المسار الدلالي المتنامي للقصيدة كلها، إذ من معاينتنا للعناوين

الكلية أو الجزئية المؤشرة للمادة الشعرية في عشرات الدواوين، تبين لنا أن للعنوان تأثير كمي ونوعي في تشكيل عنصر فني مفتاحي آخر يتمثل في "اللازمة المترددة"، التي تعد من بين المؤشرات المميزة للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

ويبقى علينا الآن أن نخلص إلى الأهم، متمثلا في اختبار ما تقدم، اختبارا عينيا، يتمثل في تحليلنا النصي لوظيفة العنوان في ثلاثة نماذج انتقيناها ـعلى سبيل المثال- من عيون الشعر الجديد، وذلك فيما يلي:

3-3: التطبيقات:

1-3-3: وظيفة عنوان قصيدة "أنشودة المطر"[23] لبدر شاكر السياب:

تعد قصيدة "أنشودة المطر" إحدى أهم لآلىء الشعر العربي المعاصر، التي تجسد فيها الإبداع اللغوي، أسلوبيا ودلاليا، فعنوانها: "أنشودة المطر" هو الذي سميت به المجموعة الشعرية الرابعة ضمن ديوان السياب، وهي المجموعة التي تعززت فيها الإرادة الشعرية الخلاقة للسياب، بدخوله في مرحلة "حقل البحث عن القصيدة التي تحاول أن تقول عصرا كاملا من الصراعات (الأسلحة والأطفال ـحفارو القبور ـالمومس العمياء) أي مرحلة البحث عن الملحمة كما يقول إحسان عباس"[24].

وقد لا يكون مبالغة عندما نرى أن مختلف المدارات أو الحقول الدلالية التي يتحرك في فلكها شعر السياب، إنما هي مدارات وحقول للرؤى المائية "الزمكانية"، التي تأخذ شكل: "المعادل الموضوعي"[25]، (objective corrélative)، أو الرمز الكلي "الكوني" للتناقضات والمفارقات المولدة لدورة الحياة في مستوييها: التجريدي والتجريبي. ويعزز هذا التفسير الوصفي الإجمالي، أن المادة الشعرية كلها للسياب، تحتفي بالماء، احتفاء رمزيا وأسطوريا كليا مباشرا أو ضمنيا في شكل قرائن جزئية محيلة عليه. ويكفي كمثال لذلك- أن نشير هنا إلى مجموعة العناوين الشعرية "المائية" جزئيا أو كليا فيما يأتي:

نهر العذارى"[26]، "الغيمة الغريبة"[27]، "هدير البحر والأشواق"[28]، "المعبد الغريق"[29]، "يا نهر"[30]، "غريب عن الخليج"[31]، "النهر والموت"[32]، "مدينة بلا مطر"[33]، "حورية النهر"[34]، "جدول جف ماؤه"[35]، "أعاصير"[36]، "دجلة الغضبى"[37]، الخ..

إلا أن أدل نموذج على "الرؤية المائية"، المفارقة للسياب، هو عنوان "أنشودة المطر" الذي لم يحظ باهتمام الدراسات النقدية الكثيرة التي حللت وفسرت وأولت نص قصيدة "أنشودة المطر"، بوجه خاص، فمختلف النصوص الشعرية الأخرى له بوجه عام.

والواقع أن أول ما يستثيره عنوان: "أنشودة المطر" لدى المتلقي هو استلذاذ الشعور بالإندهاش والإستغراب الذي مبعثه التركيب اللغوي الإنزياحي لبنية العنوان التي تتكون من مسند، مفرد، نكرة: "أنشودة" ومسند إليه، مفرد، معرف: "المطر"، ومعرّف في الآن نفسه بالمسند النكرة "أنشودة" بالإضافة. والسؤال الذي يستوقف القارىء هنا هو ماهي الضرورة أو الضرورات الفنية لتأسيس هذا العنوان، تأسيسا انزياحيا ـ في الظاهر على الأقل ـ وبعبارة أخرى، ما وجه الإقتضاء في إسناد "النشيد" أو "الأنشودة" للطبيعة الكونية مجسدة في المطر، بوصفه هنا هو الفاعل الكوني في الكون الشعري؟

قد يقول قائل: إن طرح هذا السؤال لا معنى له لأن الشاعر حر في أن يقول ما لا ندرك ؛ وهذا ـ في الواقع ـ كلام وجيه، بل وصائب من موقع الشاعر، ولكن من حق المتلقي أيضا أن يكون حرا في وصف وتفسير ما يتلقاه، في حدود الضرورة الفنية للشعر.

وانطلاقا من ذلك يمكن أن نستنتج مجموعة من الضرورات الفنية ـ والضرورة في الفن اختيار ـ المتكاملة فيما بينها لإقناعنا العقلي ـ كانقياد قبل الوجداني، بالوظيفة الشعرية لهذا العنوان، وهي:

3-3-1-1: أن شمول وعمق إدراك ووجدان الشاعر المعاصر "لإيقاع" و"وقع" الحياة في "ظواهرها" ومظاهرها الوجودية الكونية، المتداخلة، المتناوبة، يقتضي أننا جزء لا يتجزأ منها، فنحن الكون والكون هو نحن، مما يعني اتحاد الشعور بها وحسن الإنصات لإيقاع حركتها، والمجاهدة الروحية لاستخلاص معانيها ودلالاتها الجوهرية، خصوصا إذا تعلق الأمر بحركة الماء الذي هو سر وجهر تخلق الحياة ونمائها وخصوبتها واستمرارها، ولذلك قال فيه -وفينا وفي كل شيء في الكون- الله سبحانه وتعالى: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾[38].

وهو -في الآن نفسه- سر وجهر نضوبها وجفافها وسكونها وفنائها، فقصة المطر أو قصة فعل المطر -نفيا وإثباتا- هي -في الواقع- الإطار الملحمي، الدرامي الكوني المفتوح الذي تتوالد داخله قصص وأساطير وملاحم وأناشيد الدورة المفتوحة للحياة الإنسانية نفسها، في علاقتها المفارقة التي تتوالد فيها الحياة والموت والخير والشر والفناء والإستمرار.

ومن ثمة فإذا كنا من بين مشمول الآية الكريمة ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾، فإننا -بالضرورة البيولوجية والوجودية والمنطقية- نقرأ في عنوان: "أنشودة المطر"، مفارقات أنشودتنا نحن البشر بأبعادنا المكانية والزمنية وبأعرافنا وأعراقنا وبأنظمة ونظم حياتنا وقيمنا المادية والمعنوية والروحية. ومن موقع هذه الإضاءة الفلسفية الشعرية، فإن ما بدا لنا -لأول إشارة- "انزياحا" في عنوان: "أنشودة المطر"، يمكن قلبه رأسا على عقب، ليصبح هو الحقيقة الجوهرية التي استكنهها وبصرنا بها السياب، في حين يظل الإنزياح قائما في فهمنا نحن. ودون الدخول في الأروقة الفلسفية المعقدة، فعنوان "أنشودة المطر" يحيلنا إلى أن المطر ومشتقاته بالقياس أو التأويل، هو محور تناسل الحياة والموت في المنظور الكوني.

3-3-1-2: من خصائص القصيدة الجديدة عند رموزها الأكبر، كالسياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي وسعدي يوسف ومحمود درويش الخ...

نزوعها إلى البناء الرمزي الحكائي والأسطوري الذي يتخذه هؤلاء الشعراء وسيلة للإحتفال بالمشهد الملحمي، المفتوح للحياة والموت خارج الأعراف السطحية الموجودة التي تواضع الناس عليها لهذا الشيء أو ذاك.

وإذا كان فعل المطر، يستثير في الإنسان مفارقة الرغبة فيه والرهبة منه، فإن ارتباطه هنا بكلمة "أنشودة" أذاب الحدود الفاصلة أو المفترضة بين "الذات" و"الموضوع"، فـ"الإنشاد" و"الأناشيد" و"الأنشودة" كلها عبارة عن ترانيم تعبيرية موقعة فيما هو متعارف عليه بصوت وإرادة الذات الجماعية، بل هي أكثر من ذلك عنوان احتفالها بمآثرها الملحمية أو التراجيدية الوطنية والقومية والإنسانية وهي في الآن نفسه إعلان عن طقوسها وشعائرها أيا كانت، فهي إذا ذات علاقة بمظهر ومكمن الهوية التي اختزل التعبير عنها السياب هنا في "أنشودة المطر" لأنه هو الذي يصنعها ويشهد عليها ويشهد لها، "فأنشودة المطر"، بهذا المعنى تؤدي دور "الكورس" أو "الجوقة" في المسرح اليوناني.

3-3-1-3: من خصائص البناء الهندسي للقصيدة الجديدة، أنها مشكلة، تشكيلا هندسيا دائريا مفتوحا، يشبه مدارات القوقعة الحلزونية، وعنوان قصيدة "أنشودة المطر" يتضمن ملمح البناء الدائري للقصيدة المعاصرة، وذلك لأسباب كثيرة، أكثرها إقناعا فنيا لنا بذلك:

أ: أن من أخص خصائص "الأنشودة" أن تردد وتستعاد بعض كلماتها أو عباراتها أو جملها، من مركز القول الأساس فيها، والذي يتمثل في عنوانها التأسيسي، وذلك بهدف تثبيت "وقع" المحتوى الدلالي المركزي أو الحاف، في ذهن ووجدان المتلقي.

ب: أن جل أشكال "اللازمة المترددة" في الشعر العربي المعاصر، ليست في الواقع إلا إعادة إخراج لفظي وإيقاعي ودلالي "للازمة النواة" متمثلة في عنوان القصيدة، بشكل مباشر وصريح حينا، وضمني أو "معدل" حينا آخر. وأدل نموذج على ذلك هو عنوان "أنشودة المطر"، الذي يبدو

حضوره اللفظي والإيقاعي والدلالي متنام على امتداد البنية الهيكلية العامة للقصيدة.

ودون الإستغراق في التفاصيل والجزئيات، يمكن أن نخلص الى أن دلالة كل الأناشيد التسع الأساس (09)، أو المتفرعة منها في هذه القصيدة، قد استقطبها عنوان "أنشودة المطر"، بوصفه رمزا فنيا مركبا "تأسطر" فيه الواقع الموضوعي، التجريبي، المتهافت في الخارج والفاقد للشعور بالمعنى داخل ذهن ووجدان الشاعر، مما حفزفيه إرادة تغييره، تغييرا جذريا، كونيا، عبر فيه عنه بمعزوفة المطر المتواصل، الذي بقدر ما يدمر ويهدم ويشرد بقدر ما يبني ويشيد ويجمع، فالعنوان على هذا النحو يؤدي وظيفة "تطهير" كوني للحياة الإنسانية الملوثة الجرداء التي تنتظم واقع الشاعر، بدر شاكر السياب وتفيض عنه، وبالطبع فإن العنوان هنا أو في أي نموذج آخر، لا يمكن أن يكون بديلا عن تفكيك وتركيب "النسيج"النصي للقصيدة، ولكنه يعد في القصيدة الجديدة، تعيينا، من بين أهم المفاتيح الأساس التي تتيح للقارىء أن يلتحم بداخل نص القصيدة، دون أن يتلاشى فيه، واصفا ومستكشفا حينا، ومكتشفا حينا آخر، منشأ الدلالة الفنية، خصوصا في قصيدة "أنشودة المطر" التي يعتبرها كثير من دارسي الشعر العربي المعاصر: "مناظرة حقيقية تكشف عن سر عميق في الحياة، فهي تتخطى كثيرا أغراض الصراع بين الأغنياء والفقراء، أو الأحرار والعبيد إلى ذلك التلاحم الكلي بين أجزاء الكون والإنصهار الشامل لعناصر التجربة الشعرية في هذا الوجود السرمدي المطلق، فتوحد رموزه الكثيرة، توحيدا نادر المثال"[39].

وقد لا نعمم، إن بدا أن عنوان "أنشودة المطر" هنا، يبرهن على الإستبصار الجمالي الموسع الذي مؤداه أن القصيدة، ومن ثمة الشعر ليس إلا استعارة كبرى[40] يتأسس فيها مفهوم "الرمز" و"الإيحاء" و"الأسطورة" و"المفارقة" الخ...

3-4: وظيفة البحث عن المعنى في عنوان "الخروج" لصلاح عبد الصبور [1].

3-4-1: لا شك أن التجربة الشعرية لصلاح عبد الصبور ذات خصائص ورؤى فنية تتكامل فيها مع غيرها من التجارب الشعرية العربية المعاصرة التي سبقتها أو عاصرتها أو تلتها، ولكنها -في الآن نفسه- تبدو متفردة -وإن لم تتفرد- في خارطة الشعر العربي المعاصر. إذ بقدر ما جاءت رموزه الشعرية المتواترة، بسيطة في المادة "الموضوعاتية" لها، دافئة أليفة في إيقاعها و"وقعها"، بقدر ما جاءت مشبعة بالمعاني والدلالات الشعرية التجريدية التي لا يسعى فيها الشاعر إلى استعراض رصيده الثقافي والمعرفي والفلسفي الصوفي الوجودي المتميز الذي عرف به مثقفا ومبدعا، أو إلى "تغريب" الواقع المادي المحسوس والتعالي عليه بحكم قصوره وتهافت منطقه، كما قد يبدو للوهلة الأولى، وإنما هي -فيما نرى- تجربة شعرية ملتحمة ومتشبعة بأشكال متنوعة للواقع اليومي الذي تضطرب به حياة الناس، البسطاء المقهورين، ولكن التعبير عن هذا الواقع يتم من موقع شاعر مثقف ثقافة متجذرة، ومن موقع الإرتقاء الفني والمعنوي والروحي بالواقع مما هو عليه في سياقه الخارجي، النمطي، الرتيب، إلى السياق الفني الباطني الذي يتسامى به إلى الأعلى الممتلىء بحيوية ووهج المعنى.

3-4-2: ولعل هذا التسامي الشعري بالواقع المادي المحسوس للإنسان بحثا عن المعنى، من موقع افتقاد الشعور به، هو الذي جعل المخيلة الشعرية لصلاح عبد الصبور تستلهم التراث الإنساني بوجه عام، والعربي الإسلامي بوجه خاص، والصوفي (العرفاني) بوجه أخص، ليس بهدف الإستعاضة ، كما فعل الرومانسيون والمهجريون حين استعاضوا بالطبيعة عن واقعهم المكاني الذي لم يجدوا فيه مكامنهم، وإنما بهدف تحويل تلك الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر وأن يجذر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود.

3-4-3: وفي إطار هذا المنظور تأتي وظيفة عنوان قصيدة "الخروج" الذي يبدو أكثر اقتصادا في ملفوظ اللغة وأكثر تكثيفا للرمز وأكثر إيغالا في التجريد والإضمار، إذ رغم تعريفه وبساطة مادته القاموسية، ورغم شيوعه وكثرة دوران استعماله في كل مجالات الحياة اليومية البسيطة، فإنه عبارة عن تجريد "زمكاني" مبهم يقول كل شيء ولا يقول أي شيء على وجه التحديد والتعيين. إلا أننا إذا تفحصناه في ضوء المنظور الفني العام لشعر صلاح عبد الصبور، متمثلا في التسامي بالواقع الفاقد للمعنى، وإعادة تشكيله مفعما بالمعنى، وفي ضوء المبثوث الدلالي لنص القصيدة التي يرفع عنوان الخروج رايتها عاليا، سنجد أن صلاح عبد الصبور قد استثمر مصدر "الخروج"، للتعبير به عن صدى "صدأ" الحياة الواقعية الراهنة، التي افتقد فيها الشعور بالمعنى والقيمة و"الإتصال" و"التواصل"، ومن ثمة الحياة التي تلاشى فيها الشعور بـــ "الإنتماء" وبالهوية المعنوية والروحية المتجذرة التي تجعله يستشعر ويحس ويدرك كينونته الذاتية والجماعية الغارقة في سلطة حضارة الأشياء المادية التي بقدر ما أفادت الإنسان المعاصر، بقدر ما صادرت هويته وأفقدته الشعور بمعنى الكرامة الإنسانية. وفي سياق ذلك يقترح علينا عنوان "الخروج" داخل القصيدة موقفا لحالة "افتراضية" ذات احتمالات دلالية متنوعة تتكامل كلها لتشكيل مفارقة معنوية، مركبة، تتمثل في "خروج" الشاعر من ذاته الفردية والجماعية، المكانية والزمنية، التي انتفى فيها المعنى، ودخوله في مدارات أخرى يتعزز فيها الشعور الذاتي، الفردي والجماعي، المكاني، والزمني، بوجود تلك الذات التي خرج منها مفعمة بالمعنى. ومعنى ذلك أن عنوان "الخروج" على سبيل الإعلان والتصريح، و"الدخول" على سبيل علاقة الإستلزام الضمني، يمتلك قابلية التعبير عن الحاضر بالغائب والظاهر بالخفي والمتناهي باللامتناهي والمتصل بالمنفصل، فهو إذا عنوان مفتوح "يتناص"

من "التناص" «inter-textualité»- مع منظومة غير منتهية من المرجعيات الغائبة عن الحاضر، والموغلة في الماضي البعيد، بل الأبعد، ولكنها بالرغم من ذلك- تبدو بمثابة المجال المغناطيسي، الذي يستقطب الكيان المادي والمعنوي والروحي للشاعر، بحثا عن المعنى وتأكيدا للذات خارج الذات.

3-3-4: والواقع أن مفارقة الخروج من الذات بحثا عنها في خارجها الذي هو داخلها الحقيقي بالمعنى الكوني، ملمح كلي نجد له "وقعا" متفاوتا في كل عناوين المادة الشعرية لصلاح عبد الصبور، التي يمكن أن نذكر منها -على سبيل المثال- العناوين "العرفانية" الآتية: "رحلة في الليل"[42]، "القديس"[43]، "أجافيكم لأعرفكم"[44]، "أغنية إلى الله"[45]، "أحلام الفارس القديم"[46]، "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[47]، مأساة الحلاج"[48]، "يا نجمي الأوحد"[49]، الخ...

فكل هذه العناوين تتكامل في "التناص" الداخلي مع ما يقترحه -على سبيل الإستدعاء- عنوان "الخروج" الذي يبدو هو اللافتة الأكبر التي تستظل بها العناوين الأخرى، المشار إليها.

3-3-5: وإذا كان يتعذر علينا الإلمام بمظاهر ودلالات "الخروج" الغائبة التي يستدعيها عنوان "الخروج" في هذا المقام، فإن ذلك لا يمعننا من الإشارة لبعض "مثليّات" "الخروج"، الحاضرة في خلفية نص هذه القصيدة، من موقع عنوانها. ففي تاريخ البشرية الموغل في القدم نجد أن الكتب السماوية والأساطير القديمة تجمع على أن أول حدث فاصل وحاسم للخروج من عالم الغيب الملكوتي إلى عالم الشهادة، هو خروج أبونا آدم عليه السلام، وفي مجال الكتب السماوية نفسها نجد أن سفرا من أسفار "التوراة" يعرف بسفر "الخروج"، وفي تاريخ الأنبياء والرسل -صلوات الله عليهم- نجد قصصا درامية كثيرة تحتفي مادتها وأساليب عرض و"وقع" وقائعها بـ"الخروج" من مدار أو حيز أو مجال افتقد فيه المعنى، و"الدخول"

في مجال آخر، استشرافا لوجود المعنى، مثل قصة "خروج" أبو الأنبياء، سيدنا إبراهيم الخليل -عليه السلام- على العقيدة الوثنية المشركة لقومه، وقصة "خروج" النبي موسى وآله، من مصر إلى فلسطين، إلا أن الحدث الأكثر استحضارا هنا هو ذلك الحدث التأسيسي والإستشرافي الذي يرتبط بـ "خروج" أو هجرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وصحبه، من مكة الوثنية المشركة التي فتنتها ملذات الدنيا وتلاشى فيها وجود المعنى الروحي المتسامي الذي تدعو إليه رسالة الإسلام، إلى المدينة المنورة، التي كانت أول حاضرة تحتضن نمو وترعرع وانتشار مشروع الرسالة الإسلامية، هذا بالإضافة إلى أن عنوان "الخروج"، فنص القصيدة المتولد عنه، يتكامل مع عناوين أكبر جزء من المادة الشعرية لصلاح عبد الصبور، في استحضار الرصيد المعرفي (العرفاني)، طريقا للخلاص، كما يتضح ذلك في طبيعة المعجم الشعري الأكثر تواترا وتأثيرا، سواء أكان ذلك على مستوى طبيعة ووظيفة المعجم الشعري المهيمن على النصوص الشعرية لصلاح عبد الصبور، مثل: (موطني القديم - أنا القديم - نفسي الثقيلة - جسمي السقيم - مهجري - رحلتي - ثيابي السوداء - الموت بعثي - الرؤى - المدينة المنيرة، الخ..)، أم كان ذلك على مستوى طبيعة ووظيفة العناوين التي أشرنا إليها آنفا.

3-3-6: والواقع أن كل مظاهر وأشكال الخروج التراثية التي يستحضرها عنوان، فنص قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور، ينتظمها مشروع آني واستشرافي، هادف وبناء، يمتلئ بالمعنى والقيمة مما يجعل (الفواعل) الخارجين: (الأنبياء والرسل - المتصوفة) الخ.. يستشعرون المتعة الروحية في المجاهدة والمعاناة التي واجهوها من القوى الإجتماعية أو السياسية أو الثقافية المعارضة لرسالتهم المستقبلية، ومن ثمة تختفي حدة المفارقات المرتبطة بخروجهم من مدار ودخولهم في مدار آخر، أما "شكل" و"مضمون" "الخروج"

الذي يقترحه علينا صلاح عبد الصبور، فهو على النقيض من ذلك تماما، تنطبق عليه مفارقة إبراهيم ناجي في قوله:

ليت شعري أين منه مهربي أين يمضي هارب من دمه

فمن تفكيكنا وتركيبنا، لنص القصيدة، انطلاقا من بؤرتها الدلالية المؤسسة في عنوانها "الخروج" لا نجد أن صلاح عبد الصبور قد تميز عن الشعراء المعاصرين له، في احتفائهم بالبحث عن المعنى المتجذر خارج مدارات واقعهم الإجتماعي، الجمعي، الأجوف، المفرغ من المعنى المتجذر، بقدر ما تميز عنهم في الإقناع العقلي والوجداني للمتلقي بمفهوم ومحسوس "المفارقة، الوجودية، التي تنزع منزعا يكاد يكون "عبثيا". ولعل هذا ما تنبه إليه الناقد التفكيكي، الأستاذ، د: عبد الله محمد الغذامي قائلا: "ولعنوان القصيدة دور عضوي فيها، وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة، كما أن العنوان يحمل معنى المفارقة بالنسبة لمضمون القصيدة"[50]. ومن موقع إدراك الدلالة الرمزية المفارقة لعنوان "الخروج"، مجسدة في نص القصيدة يقول الأستاذ، الدكتور محمود الربيعي: "..تكون المدينة رمزا للجسد، وتكون الهجرة رمزا للصراع الدائب، بهدف تجديد "الأنا"، وتجديد "الأنا" لابد أن يتم عبر الصحراء أو (عبر الحرمان والجهاد المؤلم)، والمدينة الجديدة رمز الحياة الجديدة، يخرج إليها الشاعر عبر التطهير بواسطة الهجرة في الصحراء والمجهول"[51]، إلا أن "المفارقة الفذة" التي يقترحها عنوان "الخروج" على القصيدة وعلى "المتلقي"، تتمثل في أن صلاح عبد الصبور كلما أمعن في "الخروج" بحثا عن الحقيقة، كلما وجد نفسه بلا أول ولا آخر. وتلك هي ضريبة الشاعر، الفيلسوف الذي لا يقبل بأشباه الحلول.

3-5: الرمز التراثي وجدلية الحضور والغياب في عنوان: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[52] للشاعر أمل دنقل (1940-1980).

لو أردنا أن نبحث عن مشارب الشعر العربي الحديث والمعاصر، لوجدنا أن "التراث" الإنساني المفتوح، بوجه عام، والتراث العربي الإسلامي بوجه خاص، يمثل أهم وأبرز المنابع الكبرى التي استثمرتها وعبرت عنها القصيدة العربية المعاصرة بأشكال فنية متنوعة ومتفاوتة أسلوبيا ودلاليا حيث، "توزعت اهتمامات الشعراء على نوعين من الرموز التراثية، الأول يتعلق برموز المعاناة.. والثاني يخص رموز الثورة.. وذلك تعبيرا عن دلالات التجربة الشعرية الحديثة التي تتمحور حول عمودين يتكاملان عضويا هما، الموت والحياة، الهزيمة والانتصار، العذاب والثورة، الغياب والحضور"[53]. وإذا كان الرمز التراثي عند صلاح عبد الصبور، مؤسس على رؤية المعاناة في الإطار الوجودي التجريدي، القائمة على مفارقة الإغتراب والإنتماء والمعنى واللامعنى والإنفصال والإتصال، فإن الرمز التراثي في جزء كبير من عناوين الشعراء "الجماهريين" الأكثر امتصاصا "لوقع" الهزائم المتوالية للجيوش العربية ولأنظمة حكمها، مثل أحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش ونزار قباني وأمل دنقل ومظفر النواب، الخ..، مؤسس على رؤية المعاناة في الإطار الإنساني التجريبي، الذي يكشف عن تهافت وسقوط الحاضر والإستعاضة عنه بالماضي الذي مهما كانت حدة معاناة رموزه التاريخية والأسطورية، فإنه يظل حجة على الحاضر، ومبعثا لتغييره الجذري، مما يجعلها أشد صلة بما دعاه أ. د. علي عشري زايد (1937-2002) باسم: "استدعاء الشخصيات التراثية"[54]، ليس فحسب من موقع التعبير عنها كرموز متألقة في الوجدان العربي، وإنما من موقع التعبير بها عن الحاضر المتهافت.

ولعل أجرأ وأخصب تجربة شعرية معاصرة استلهمت الشخصيات التراثية الرامزة وحلت في مواقفها الفذة هي تجربة الشاعر الثائر الجموح، أمل دنقل الذي رحل في عز تألقه وعطائه، فمن استعراضنا لمشهد العنونة الشعرية عنده، نستنتج أن الرموز التاريخية والأسطورية والشعبية التراثية المتألقة هي التي تبوح بمعاناتها وتستثير فينا نخوة الذود عن كرامة أعراضنا وأنفسنا وهويتنا مجسدة في الإنسان والأرض والحرية، ويظهر ذلك بشكل لافت في العناوين الشعرية التالية: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ـ كلمات سبارتاكوس الأخيرة[55] ـ حديث خاص مع أبي موسى الأشعري[56] ـ من مذكرات المتنبي[57] ـ سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس[58] ـ من أوراق أبو نواس[59] ـ أقوال جديدة عن حرب البسوس[60] ـ خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين[61] ـ بكائية لصقر قريش[62]،" إذ باستثناء عنوان "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، الذي يحيل مباشرة على راهن القضية الفلسطينية، فإن التراكيب اللغوية والدلالية لكل العناوين الأخرى، تتكامل في الإستعاضة عن خطاب الواقع المتهافت المتخاذل، المبتذل للأمة العربية في حاضرها المتشظي، بخطاب آخر أكثر مصداقية وتجذرا في الماضي البعيد الذي كلما تقادم العهد به كلما كان حجة على الحاضر المتهالك. والملاحظ في هذه العناوين أن أمل دنقل لم يكتف باستدعاء الرموز التراثية بحيث تأتي من باب محل الشاهد الذي يتلاشى في خطاب الشاعر وإنما هو تفنن في قلب المعادلة بحلوله أو حلول خطابه الشعري في المواقف التي تأسست عليها تلك الرموز نفسها، فهو إذا بقدر ما يستحضر تلك الرموز، يقوم بعملية هجرة إليها، ويتضح ذلك بجلاء في عنوان: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، المعبر عن موقف إنساني، درامي، مفارق، في الحاضر بموقف إنساني، درامي، مفارق

أيضا، في الماضي البعيد، بل الأبعد الذي يعود إلى زمن التبابعة الحميريين، ولعل هذا التكثيف في المعطيات التجريبية للقول الشعري هو الذي جعل العناوين الشعرية لأمل دنقل -وربما لمحمود درويش أيضا- تتماثل في طول دوالها وامتلاء وحيوية مدلولاتها، فهي -بذلك- عناوين "مشهدية" حية مركبة للماضي، وليست مجرد استحضار لفظي لرموزه، على نحو ما يتضح ذلك في عنوان: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي يبدو من أدل النماذج في مجال التعبير بعلاقات الغياب عن علاقات الحضور.

ويأخذ التعبير بعلاقات الغياب عن علاقات الحضور هنا بعدا حاد المفارقة عندما نعلم أن العنصر التراثي الأساس الذي أسس رؤية أمل دنقل، ليس مجرد شخصية طبيعية عادية، وإنما هو رمز فني مركب الدلالة خارج الخطاب الشعري للشاعر، ومن باب أولى داخله، فشخصية زرقاء اليمامة امرأة شابة في مقتبل العمر أولا، والمرأة في المجتمع العربي -رغم رجاليته- هي القيمة المركبة المعادلة لإثبات أو نفي الكرامة ثانيا، وهي ليست امرأة فقط، وإنما هي "زرقاء اليمامة" "المرأة الإستثناء"، التي تتميز بإدراك (رؤيوي) أسطوري نفاذ، يخترق الحجب، ثالثا، وهي (عرافة) قومها، حتى وإن خذلوها، رابعا، وهي -فوق كل ذلك- لسان حال الشاعر ومبعث احتجاجه الصارخ على زمن الإنكسار والهزيمة بالمجان، خامسا. ولعل هذا ما جعل أمل دنقل يعمد إلى إيراد بطاقة تعريف مختصرة بقصة شخصية زرقاء اليمامة التي أراد استلهامها فإذا به يتلاشى فيها، "فهي فتاة جديس التي جاء حسان بن تبع ملك حمير يهاجم قومها فرأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام وأنذرت قومها فلم يصدقوها، وقد عرف حسان بقدرة الزرقاء على الرؤية من بعيد فأمر جنوده بقطع كل منهم شجرة يحملها على كتفه

تمثيلا للزرقاء ففعلوا، وعادت الزرقاء تخبر قومها بهذا فكذبوها حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها.

أن أهمية هذه القصة التراثية تتمثل في استثمار أمل دنقل لحدثها ومضمونها السياسي القومي المفتوح بحيث تصبح داخل قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" رمزا فنيا لموقف إنساني درامي قائم على مفارقة حادة.

إلا أن الأحد من ذلك ليس هو مجرد تعاطف الشاعر وبكائه المتواصل حزنا على زرقاء اليمامة التي أرادت النجاة والحياة والعزة لقومها فخذلوا وخذلوها وإنما هو الإحتجاج السلبي على الوعي المزيف الذي أنتج سلسلة من الهزائم الحضارية والسياسية والإيديولوجية المتواصلة التي أثمرت زمن الإنكسار والتشظي، مجسدا في هزيمة يونيو 1967، فهذا هو الإطار الموضوعاتي الذي تشاكلت فيه علاقات الغياب بعلاقات الحضور انطلاقا من عنوان القصيدة: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، بوصفه هو المحور الذي تمفصلت حوله كل أجزاء القصيدة، فمن موقع حلول الحاضر الذاتي، الفردي والجماعي المهزوم، في الماضي المتماثل معه، يستحضر الشاعر داخل القصيدة ثلاث شخصيات تراثية أثيرة في الوجدان العربي بوجه عام، وتبدو محلا للإتصال والتواصل الشعري للشاعر الثائر، الجموح (أمل دنقل) بوجه خاص.

وهي تتمثل في شخصية "زرقاء اليمامة"، التي تأسس عليها الموقف الباكي للشاعر في عنوان القصيدة، والتي تكرر اسمها حرفيا أو بما ينوب عنه الدلالة عليها وبها معا، أكثر من عشر مرات عبر نص القصيدة، أما الشخصيتين الثانويتين اللتين بكاهما واستبكاهما أمل دنقل وهو يقف على كرسي الاعتراف بالهزيمة النكراء، فهما: شخصية "الزباء" ملكة

تدمر، التي ضمن لها الشاعر بيتا شعريا قالته -أو قاله على لسان حالها- حين تنكر الجيش المهاجم لها في هيئة قوافل تجارية وهمية، وذلك حيث تقول:

ما للجمال مشيها وئيدا..؟

أجندلا يحملن أم حديدا..؟

وفي هذا إشارة تهكمية ساخرة، من غفلة وتخاذل الحكام والأنظمة العربية أمام المؤسسة العسكرية الصهيونية، التي تقوم على الخداع والمراوغة والمباغتة، ثم شخصية الفارس والشاعر العربي، الزنجي مظهرا، الأبيض مخبرا، (عنترة بن شداد) التي: "لا يشير الشاعر إليها تصريحا، بل يقنع بالإيماءة منها إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الإبل ويجتز وبرها ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة، ومن ينام في حظائر النسيان ثم يدعى إلى الميدان، ومن ينكر ساعة المجالسة ثم يذكر ساعة الموت. ومن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذي نهضت عليه الصورة"[63]، ولذلك فليس بغريب أن يكون "الحدس الشعري" "الرؤيوي" للهوية العربية، القومية والحضارية المتشظية داخليا من موقع رؤية أمل دنقل للحاضر، قد تحقق تباعا على نحو "ميلودرامي" يجعلنا نبكي ونستبكي "عرافة" قومها "زرقاء اليمامة" في كلمات حفيدها "العراف" الحديث، الشاعر أمل دنقل، عسى أن يجدا ذات يوم من يصدقهما الفعل قبل القول.

والخلاصة أن التجربة الشعرية المعاصرة ليست "موضوعا"، وليست مجرد تأنق في الأساليب التعبيرية، بقدر ماهي "رؤية" فنية مفارقة "تتوامض" كل العناصر والوحدات الصغرى أو الكبرى، المظهرة أو المضمرة التي تكون عالمها الدلالي، ومن بين أهم العناصر المفاتيح أو "الكلمات المفاتيح" التي

تتيح للمتلقي أن يرصد الملامح الأساس لآفاقها الدلالية، عنصر العنونة، على نحو ما جاء في تحليلنا للنماذج السابقة، التي يمكن تعميمها على نظائرها الأخرى، مع فارق خصوصيات التجربة الشعرية لكل شاعر، بل ولكل قصيدة لدى الشاعر الواحد.

الهوامش والإحالات:

1. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د: رضوان ظاظا (عالم المعرفة) الكويت ماي 1997، ص: 8.

2. د: محمد الناصر لعجيمي، النقد العربي الحديث ومدارسه الغربية، كلية الآداب، سوسة ـ دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس 1998، ص: 5.

3. لمزيد من الإطلاع أنظر:

- Gerard Vigner : *(une unité discursive restreinte ;)* dans ; «*Le français dans le Monde*, 06 Octobre 1980 N° 156 p : 155.
- Jean Pierre Coldenshtaein, *Le français dans le Monde*, N° 186 Paris 1984 pp. 89-96, (Ibid) N° 190 Paris 1985, pp : 67-96.
- Leo Hoek : *Description d'un archonte* : *Préliminaire à une théorie du titre à partir du nouveau roman : Hier et Aujourd'hui*. 1. *Problèmes généraux*, Paris, V.G.E 10-18 1972 (colloque).
- Leo Hoek : *la marque du titre*, ed. Mouton, Paris 1973, pp : 2-28/55-124.

- د. عثمان بدري، "وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي" مجلة معهد اللغة العربية وآدابها عـ 1، جامعة الجزائر 1992، ص:82.

- د. جميل الحمداوي، (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة "عالم الفكر" مج: 25 عـ: 3، يناير/مارس، الكويت 1997، ص: 79-110.

4. رومان جاكبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط-المغرب، 1982، ص: 15-69.

5. من باب "فرض الكفاية" يمكن الرجوع إلى:

- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (عالم المعرفة 164) الكويت، أغسطس 1992، ص: 229-271.

- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د: رضوان ظاظا (سابق) ص: 209-259.

6. من بين أهم المراجع في هذا الموضوع تجدر الإشارة إلى:

- Michaël Riffature, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion, Paris 1971, pp.27-62/113-145/161-242.

- فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، مدخل إلى علم الأدب،ترجمة وتقديم: أ. د: أبو العيد دودو، جـ:2، دار الحكمة، الجزائر 2000، ص: 419-499.

- د. محمد الناصر لعجيمي، النقد العربي الحديث ومدارسه الغربية (سابق) ص: 144-225.

7. د. السعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية (رسالة دكتوراه مخطوطة) نوقشت بقسم اللغة العربية وادابها، كلية الاداب واللغات، جامعة الجزائر، سنة 1999، ص: 49-183.

8. د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، القاهرة 1996، ص: 112-130. وانظر أيضا:

- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان-الدار البيضاء، المغرب 2000، ص: 47-53.

9. د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (السابق) ص: 153-179.

10. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة 1985، ص: 55 .وانظر أيضا:

- Josette Rey-Debove, *Metalangage*, Paris 1978 pp.251-287.

11. د. عثمان بدري، "وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي" مجلة معهد اللغة والأدب العربي (سابق) ص: 81-82.

12. د. محمد العيد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1989، ص:48.

13. انظر: د. محمد العيد، (سا) ص: 80-81.

- د. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل (عالم المعرفة 193) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1995، ص: 41-71.

14. د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (عالم المعرفة 164) (سابق) ص: 226.

15. لأهمية هذا المصطلح البلاغي واللساني في باديء الأمر، ثم الأدبي والنقدي الأسلوبي بعد ذلك، أنظر:

- د. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس 1977، ص: 158-161.

- أحمد محمد ويس: "الإنزياح وتعدد المصطلح"، في مجلة (عالم الفكر) مجـ: 25 عـ: 3، الكويت 1997، ص 57-72.

16. د. جميل حمداوي "السيميوطيقا والعنونة" (سابق) ص: 98.

17. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص:108.

18. د. جميل حمداوي "عالم الفكر" "السيميوطيقا والعنونة" (سا) ص:99.

19. كمبدأ نظري فإن الوظيفة التمثيلية للغة ترتبط -غالبا- بنظرية "المحاكاة"، في حين ترتبط الوظيفة التعبيرية للغة بالمنجزات الإبداعية والنقدية الكبرى للنظرية التعبيرية في كل مجالات الفن بوجه عام، وفي الشعر الرومانتيكي عند عمالقته الكبار بوجه خاص.

20. في إطار الرسالة الحضارية المتميزة التي اضطلعت بها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري فقد احتفت المؤسسة بالشاعر التنويري المثقف أحمد مشاري العدواني، وذلك في دورتها الخامسة، بعنوان: "أحمد مشاري العدواني - الشعر والتنوير"، أبو ظبي 28-31 أكتوبر 1996.

21. لعل أهم دراسة نقدية أكاديمية أنجزت في الموضوع، هي دراسة الأستاذ إبراهيم السعافين، بعنوان: "مدرسة الإحياء والتراث"، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان 1981.

22. Joëlle Gardes- Tamine , Marie Claude Hubert : *Dictionnaire de critique littéraire* (ibid) p :35-36.

23. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، (مجموعة أنشودة المطر) دار العودة، بيروت ـ لبنان 1971، ص: 474-481.

24. محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سيراس للنشر، تونس 1985، ص: 34.

25. من بين أهم المراجع الأساس لهذا المصطلح باللغة الإنجليزية أنظر:

- Eliot.T.S, *The use of poetry and the use of criticism*, London, 1964 pp.32-34/139/155.

ومن أهم المراجع "النقد/نقدية" الدقيقة باللغة العربية، أنظر:

ـ أ.د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1973، ص: 242-246.

وأيضا: ـ د. نبيل راغب، موسوعة أدباء أمريكا جـ1، دار المعارف بمصر، القاهرة 1979، ص: 30-36.

26. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مجلد 1، مجموعة "أزهار وأساطير"، دار العودة، بيروت-لبنان 1971، ص: 110-112.

27. المصدر السابق، مجموعة المعبد الغريق، ص: 140-142.

28. السابق، ص: 233-235.

29. نفسه، ص: 176-185.

30. نفسه، ص: 170-172.

31. نفسه، مجموعة أنشودة المطر، ص: 317-323.

32. نفسه، ص: 353-356.

33. نفسه، ص: 486-491

34. المجلد الثاني، ص: 187-196.

35. نفسه، ص: 281-285.

36. نفسه، ص: 451-456.

37. نفسه، ص: 463-470.

38. سورة الأنبياء، الآية 30.

39. د. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986، ص: 108.

40. أحمد صبرة: "التفكير الإستعاري في الدراسات الغربية"، مجلة "علامات في النقد" مجلد 13، جزء 49، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر 2007، ص: 478-503، وأنظر أضا:

ـ د. مصطفى ناصف، الدراسة الأدبية والوعي الثقافي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2004، ص: 99-125/173-190

41. صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور (مجموعة أحلام الفارس القديم)، دار العودة، بيروت–لبنان 1972، ص: 235-237.

42. صلاح عبد الصبور، المصدر السابق (مجموعة الناس في بلادي، ص: 7-13) (مجموعة أقول لكم، ص: 175-178).

43. السابق، ص: 183-184.

44. السابق (مجموعة أحلام الفارس القديم، ص:204-209).

45. المصدر السابق نفسه، ص: 242-249.

46. السابق نفسه، ص: 263-269.

47. المصدر السابق (المسرحيات ص: 449-551).

48. المصدر السابق (مجموعة تأملات في زمن جريح، ص: 330-334).

49. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (شعر)، دار الشروق، بيروت ـ لبنان 1986، (مجموعة الناس في بلادي، ص: 75-78)

50. د. محمد عبد الله الغذامي (كيف نقرأ قصيدة حديثة)، في مجلة "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، "الحداثة في اللغة والأدب" مجـ: 4، عـ:4 جـ: 2، يوليو سبتمبر 1984، ص: 110.

51. د. محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1996؛ ص: 188.

52. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) دار العودة، بيروت - لبنان 1985، ص: 121-126.

53. د. ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص: 277.

54. د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ليبيا.

55. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (مجموعة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) (سا)، ص: 110-116.

56. المصدر السابق نفسه، ص: 180-185.

57. نفسه، ص: 186-190.

58. المصدر السابق (مجموعة أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص: 321-356).

59. المصدر السابق (مجموعة أوراق الغرفة8، ص: 308-314).

60. المصدر السابق، نفسه، ص: 400-403.

61. أمل دنقل، المصدر السابق، ص: 397-399.

62. أمل دنقل، الديوان (مجموعة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) (سا) ص: 124.

63. د. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف بمصر القاهرة 1984، ص: 157.

الفصـــل الثالـــث:

أسلوبية التكرار في الشعر العربي الحديث والمعاصر (تمثل نظري وإنجاز تطبيقي)

1- توطئة

2- أسلوبية التكرار وإشكالية المعنى الشعري في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

3- الضرورة الفنية والمعنوية للازمة المترددة في الشعر العربي المعاصر.

4- نماذج تطبيقية منتخبة لطبيعة ووظيفة اللازمة المترددة في بناء القصيدة المعاصرة.

1. توطئة

1.1: في الفصل السابق، تأكد أن المخيلة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة بدأت تفلت من أسر الثقافة الشعرية - لا المخيلة الشعرية - النمطية الرتيبة التي تناسخت تناسلاتها منذ طفولة الشعر الجاهلي في ما قبل المهلهل بن ربيعة إلى ما يعرف بعصر النهضة، كما مثلته إنجازات محمود سامي البارودي (1839- 1904) وأمير الشعراء (أحمد شوقي) ومجايليهما أو المتناسلين منهما بعد ذلك.

وفي سياق التماهي مع روح العصر الحديث، فقد تجلى إصرار الشعراء العرب المعاصرين على التجديد والتحديث والعصرنة، في كل المستويات التي تكون الهوية الجمالية والمعنوية للشعر العربي الحديث والمعاصر، ولكنه -التحديث- بدا أكثر بروزا وجاذبية في الواجهة الشكلية الخارجية التي تتصدرها عتبة العناوين، التي لم تبق مجرد علامات "خارج/ نصية" يستأذنها المتلقي لكي يأخذ طريقه إلى داخل الفضاء الشعري النصي، وإنما صارت تفرض عليه أن يستفتيها، لأنها أصبحت هي "الرحم" الذي يتخلق فيه، لينبثق منه، ممكن ومحتمل المعنى المبثوث في فضاء النسيج النصي للشعرية العربية المعاصرة.

2.1 : على أننا - في الآن نفسه - لاحظنا، ثم تأكدنا، أن ما يفضي به "الكون الشعري" في القصيدة المعاصرة عند معالمها المرجعية، المتصدرة والمؤثرة، يبدو أكبر مما تومض به عتبة العناوين الشعرية، بل يبدو أكثر نبضا من كل القراءات النقدية، التنظيرية أو التطبيقية الجادة التي تواترت هنا وهناك عن جمالية الإئتلاف والإختلاف في الشعر العربي الحديث والمعاصر[1].

ومن بين ما يغري به "الكون الشعري" العربي الحديث والمعاصر، انتظامه في أسلوبية لافتة، تتمثل في براعة تشكيل كل ما يحيل على مكون "الكلمات المفاتيح" (les mots clés)، التي يتفاوت استثمارها في رسم معالم الهوية الفنية والمعنوية لهذا النص الشعري أو ذاك، أو لهذه التجربة الشعرية أو تلك، تبعا لتفاوت حقول الإهتمام الشعري، انطلاقا من الأهم، فالمهم، بعد ذلك.

ولا شك أن مفهوم "الكلمات المفاتيح " محفوف بالغموض والإلتباس وعرضة لمنزلقات غير متوقعة، وذلك لأن كل ما هومظهر أو مضمر في مكون "النص الشعري" بما في ذلك، علامات البياض النصي وعلامات الاتجاه الفني الأرجح: "تعبيرية"، "واقعية"، "رمزية" "وجودية"، "أسطورية" إلخ... تشمله عبارة "الكلمات المفاتيح "، ولكن عملا بالأكثر هيمنة وتأثيرا، فقد بدا لنا أن "الكلمات المفاتيح" هي تلك العلامات المتصدرة التي تستقطب مستويات وأبعاد المعنى "البؤري" الذي تفيض به النصوص الشعرية العربية المعاصرة.

3-1: ومن بين العناصر الإجرائية المشكلة لذلك عنصر "اللازمة المترددة" التي لا يقتصر استثمارها الفني في الشعر العربي المعاصر على ضرورة "الإيقاع" الدينامي، العضوي، المتوالد، الذي يعادل فورية التجارب الشعرية الجديدة المناهضة لثقافة الضرورة الخارجية، والمنتصرة لإرادة الاختيار والحرية، فحسب، وإنما هي تتجاوز ذلك إلى استكشاف ممكن ومحتمل هوية المعنى الشعري "البؤري" الذي تتميز به المخيلة الشعرية العربية المعاصرة.[2]

ومن البين أن احتفاء الشعر العربي الحديث والمعاصر بعنصر "اللازمة المترددة" (refrain) يحيلنا - بالضرورة- على ظاهرة أسلوبية أعم وأوسع وأخصب، وتلك هي ظاهرة "التكرار" المنتج للمعنى النصي عبر توظيف عنصر "اللازمة المترددة" على نحو ما سنستكشف ذلك إجمالا، ثم تفصيلا فيما يأتي:

2_ أسلوبية التكرار وإشكالية المعنى الشعري في الشعر العربي الحديث المعاصر

1.2: لنشر -بداية- إلى أن أسلوبية التكرار، من موقع "اللازمة المترددة" ليست من مسكوكات أو مبتدعات الوعي الفلسفي أو الجمالي الحديث، وإن كانت من بين معالمه المميزة، كما أنها ليست حكرا على خصوصيات الشعر العربي المعاصر الذي استعاض عن البناء الخطي، النمطي، الرتيب للقصيدة العربية التقليدية القديمة، بالبناء الهندسي (اللولبي)، القائم على رؤى فنية، متعامدة أفقيا ورأسيا. فظاهرة "التكرار" قديمة قدم الدورات والمدارات والمواقع الكلامية والمواقف التعبيرية للمجتمع البشري، من موقع إشكالية المؤتلف والمختلف في الدلالة والمعنى.

ولعل إلى هذا يشير (جاك دريدا) (Jaques Derrida)، حين رأى "أن التكرار والإنتقال"، سمات جوهرية في اللغة، لفظا وحروفا، وأن هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة مستمرة."[3]

ولما للتكرار من أهمية تقنية ومعرفية وإيديولوجية، فقد استوقف كثيرا من النقاد الغربيين والعرب باسم "التكرار"[4] (la répétition) حينا، وباسم "التواتر" أو "التردد" (la fréquence)، حينا آخر.[5]

ولرفع ما قد يبدو ملتبسا، فإن معاينات وحدات وآليات التكرار أكدت أنها _ مهما كانت بسيطة _ ليست مجرد "متداول" وتقاليد وأعراف لغوية تداولية لا أهمية لها، على طريقة القائل: "ما أرانا نقول إلا معارا من القول مكرورا"؛ إذ لا يوجد في سلوك العلامات اللغوية شيء لا ضرورة له، أو له فقط ضرورة إشارية أو "تمثيلية" أو "تعبيرية"، بل على العكس من ذلك تماما، فالسلوك اللغوي يتناسل من بعضه ويتغذى من بعضه ولكنه في الآن نفسه يناهض ويطرح بعضه بعضا. فأن تتكرر العلامات في سياقات أخرى ومن مواقع إدراك أخرى، وعبر خطابات أخرى، معناه _ في الواقع _ أن تفارق ما نتوهم أنه مرجعها، لتكتسب بذلك حياة جديدة، وربما هوية جديدة، مختلفة وإن أوهمتنا بالماثلة الصورية.

على أن إشكالية المعنى المؤتلف أو المختلف في إطار ظاهرة

2-2: التكرار، تقتضي أن نميز ـ دون أن نفصل ـ بين سلالات التكرار التلقائي البسيط غير الواعي "بتكراريته"[6]، الذي تبرمجه دورة الخطاب السيار المؤطر بالمواصفات والأعراف والضرورات "التعاقدية" للحياة الاجتماعية في شتى مستوياتها، وبين سلالات التكرار النوعي المركب، المقنن، الذي تقتضيه ـ زيادة على ضرورات الخطاب العادي ـ حوافز ورؤى ومقاصد جمالية وإيديولوجية واعية ترتبط بفسيفساء الخطابات العليا، على نحو يتناثر ذلك في فضاء خطاب التراتيل والترانيم والأوراد والتبتلات المنبثقة من حقول الشعائر والطقوس الدينية على اختلاف أمشاجها[7]، وفي فضاء الخطاب الوجداني أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي "الجمعي" الذي يأخذ أشكالا عديدة لكي يقول نفسه كالملاحم والأساطير والأغاني والمواويل الموسمية أو التاريخية و"الإحتفاليات" الشعبية والحكم والأمثال والأناشيد الرسمية وغيرها[8]. فالتكرار في كل هذه الأنماط، يبدو "فسيفسائيا" غير منتظم في أنساق تجريدية مركبة للمعنى، ومن هنا تأتي أولى وأهم الضرورات الفنية لأسلوبية التكرار في الخطاب الشعري العربي المعاصر على وجه الخصوص، انطلاقا من تفاوت تجاربه الشعرية في كفاءة إنتاج وسك سلوك "الكلمات المفاتيح" التي تمظهرت في العنونة، كما سبق أن مر بنا في الفصل السابق، وفي الإحتفاء الكمي والكيفي بتناسل عنصر "اللازمة المترددة" التي لم يبق فيها "التكرار" مجرد "فسيفساء" للمعنى، وإنما أصبح بوتقة انصهار لممكن ومحتمل المعنى.

ولما للكلمات المفاتيح من أهمية "سيميولوجية" في اكتشاف الطريق إلى المعنى المضمر في الأدب عموما، وفي الشعر خاصة، فقد احتج بها الليسانيون والنقاد والمبدعون عموما، واحتفى بدراستها النقد الأسلوبي النصي خصوصا، مؤكدا " أنها تلعب دورا مهما في نمط معين من علم الدلالة البنائي، وقد أشار

(سانت بوف) (Sainte Beuve) (1804 - 1869) إلى أن لكل كاتب كلمة مفضلة يكثر ترددها في أسلوبه، وتكشف -على نحو غير مباشر- عن بعض رغباته الدفينة أو عن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها»[9]. وفي السياق نفسه، أثر عن شاعر جمالية الإنسجام في "المستقبح" (شارل بودلير) Charles Baudelaire (1821-1867)، أنه قال: «لقد قرأت عند أحد النقاد قوله: لكي نكتشف عن روح شاعر ما أو عن همومه الكبرى، على الأقل، فإنه ينبغي علينا أن نبحث عن الكلمة أو الكلمات الأكثر ترددا، فتلك الكلمة هي التي تفصح عما يشغله[10]».

2-3: وإذا كانت ظاهرة التكرار، المنتج للمعنى "المؤتلف / المختلف" هي المحضن الأسلوبي والدلالي لمنشأ "اللازمة المترددة"، فهي -اللازمة- كمصطلح مقـنن تقنيا، ومكرس "وموسلب" شعريا، تبدو متميزة في مفهومها وفي وظيفتها الفنية عن مفهوم ووظيفة الرحم الذي تخلقت فيه، لتنفصل عنه، بعد ذلك؛ فرغم أننا لا نجد تعاريف شاملة ودقيقة لهذه الآلية الأسلوبية خارج دوائر ظاهرة التكرار، فإننا نعثر على بعض التوصيفات التي تحاول أن تعرف بها وبموقعها الوظيفي انطلاقا من الأدب والشعر أو من الوعي النقدي الشعري الذي يتعاطى الفنون التعبيرية الأخرى، وبالأخص فن الموسيقى[11].

وفي هذا السياق يورد مجدي وهبة تعريفا مقتضبا "للازمة المترددة" فيقول: "هي عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات متكررة في آخر كل مقطع أو دور شعري من القصيدة، مثال ذلك "لست أدري" في القصيدة الغنائية المشهورة بهذا العنوان لشاعر المهجر إيليا أبو ماضي»[12]. وإذ يبدو هذا التعريف مختزلا وغير دقيق، فضلا عن الخلط بين لازمة القصيدة: "لست أدري" وعنوانها: "الطلاسم"، فإننا نلاحظ أن هذه القصيدة الرومانسية "الفلسفية"[13] تتكون من أربعة وثمانين (84) مقطعا، تنتظم وتنظم تساؤلاتها

القائمة على خطاب المساءلة الكونية لازمة: "لست أدري" التي تكررت أربعة وثمانين (84) مرة، لتتكامل كلها في الإحالة على عنصرين متولدين عن بعضهما، يتمثل أولهما في "تكثيف" الإيقاع الدرامي، العضوي بالنفي من الحياة رغم الثنائيات التقابلية العديدة التي حاول الشاعر أن يتذرع بها، عساه يعثر على وجوده المبعثر في هذا الكون السديمي، مثل الفصل، والوصل، والمحو والإثبات، والانتماء والاغتراب، والانغلاق والإنفتاح، الخ... ويتمثل ثانيهما في تأكيد الإيقاع الدرامي الذي أشاعته وكثفته اللازمة المترددة: "لست أدري" لرؤية الإنسان المتضخم، الذي بقدر ما يريد أن يتصل، حتى ينفصل؛ وبقدر ما يحاول أن ينتمي، حتى يغترب؛ وبقدر ما تتفتح لديه شهوة المعرفة، حتى ينتفي أو يعود من حيث بدأ مجرد منفي في أسئلته.

وتلك ضريبة من يفصل للعالم عباءة على غير مقاسه كما هو الشأن في هذه القصيدة وفي جل الإنجازات الشعرية الرومانسية.

إن أهم ما نستنتجه من هذا التحليل المختزل، هو أن الضرورة الفنية المتصدرة لسمة التكرار عبر اللازمة المترددة، في الشعر العربي الحديث والمعاصر، تتمثل في "تشخيص" و"تبئير" اللغة الشعرية "لوقع" (effet) "الإيقاع"[14] (le rythme) المعنوي الذي تولده القصيدة.

وإذن، فهل نفترض أن الضرورة الحيوية للتكرار، ومن ثمة للازمة المترددة في الشعر العربي الحديث عموما، والمعاصر خصوصا، إنما هي ضرورة إيقاعية منتظمة في إشكالية المعنى؟

قد يكون ذلك، وقد يكون غيره، ولكن المؤكد أن فن الموسيقى عموما، والموسيقى ذات المحتوى الدرامي العالمي خصوصا، هو الفضاء الذي استثبتت وتبلورت فيه "اللازمة المترددة" بوصفها أهم علامة لجمالية التكرار في الفن والأدب والشعر، على نحو ما دقق في ذلك أ. د. محمود الربيعي قائلا: "ومصطلح اللازمة مستعار من الموسيقى وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية، ومعناه، طبقا لأحد القواميس الأمريكية المعتمدة "عبارة إيقاعية

متميزة أو قصة قصيرة تعبر عن فكرة أو شخصية أو موقف، تتصل بها وتصحب ظهورها، وقد يعرف هذا المصطلح بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية بأنه صورة متكررة أو رمز أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين"[15].

فاللازمة المترددة ـ حسب هذا التوصيف ـ أدخل في "فن الموسيقى" أي في "محسوس" و"مدرك" المكون الزمني، منها في أي مدرك آخر، ولكن وقع الزمن في الموسيقى يخضع للغة الموسيقى، متمثلة في الذبذبات والألحان المتماوجة صعودا ونزولا وتوسطا في حين أن وقع الزمن في الشعر، يعاد إنتاجه وإخراجه في اللغة محكية أو مكتوبة، وذلك على نحو "أيقوني" يصل الشعر بالموسيقى ولكنه أيضا، يصل "موسيقى" الشعر بمكوّن الفنون التعبيرية البصرية، كالرسم والنحت والرقص والتمثيل المسرحي والسينما، بل يعبر به إلى "الطُرُز" المعمارية والعمرانية، كما يتجسد ذلك في المخيلات الشعرية التي أثمرتها حياة المدن، فتغنت بها حينا وناهضتها وسخرت منها، أحيانا كثيرة[16].

وإذا كان المتلقي يرتبط باستلذاذ أو استهجان اللحن الموسيقي المتردد على نحو أو آخر في الموسيقى دون أن يستوقفه محموله المعنوي، فهو في الشعر يرتبط باستلذاذ أو استهجان" وقع " اللغة في إحالتها على محتمل المعنى المركزي الذي يشيع في النص الشعري للقصيدة، وتُغَرِّدُهُ وتُـبَئِّرُهُ" "الكلمات المفاتيح"، سواء جاءت في صورة عناوين، أو لوازم مترددة أو رموزا أخرى مستحضرة لإثراء رؤية هذه القصيدة أو تلك.

2-4: ويقتضي السياق هنا وصل الإشارة إلى أن ظاهرة التكرار بوجه خاص، واللازمة المترددة عموما، مؤسسة في الشعر العربي القديم عبر عصوره المختلفة، في المباني والمعاني، بل لعل كثيرا من المفاهيم النقدية التراثية تحيل عليها، مثل "الحافر على الحافر"، و"القول على القول"، و"السرقات الشعرية،

و"التضمين"، و"التضمن" الخ... أما اللازمة المترددة، فهي أكثر حضورا ووضوحا في الشعر الأندلسي عامة، وفي فن "الموشحات" والأزجال الشعرية الأندلسية التي يبدو أنها ثمرة التفاعل بين جماليات المخيلة الشعرية الغنائية العربية الوافدة، وبين خصوصيات المخيلة الشعرية المتجذرة في تربتها المحلية.

إلا أن افتقار النقد العربي القديم أو الحديث إلى الدراسة الأسلوبية النصية الشاملة لهذا الموضوع في الشعرية العربية القديمة، يجعلنا نترك هذه النافذة مفتوحة، لنخلص -مؤقتا- إلى أن عنصر "اللازمة المترددة" بدأ يتسلل إلى المخيلة الشعرية العربية الحديثة المنتظمة في أطياف "الإتجاه التعبيري" أو "الوجداني" الذي أثمره التأثر بالمدرسة الرومانتيكية، على نحو ما بدا ذلك في حركة "جماعة الديوان" و"جماعة أبوللو" وفي "الشعر المهجري".

ومع أن "اللازمة المترددة" لم تشكل سمة أسلوبية واضحة ولافتة للإهتمام عند شعراء هذا الإتجاه، فقد كانت ماثلة (صوريا) في مجمل المفاهيم الشعرية الجديدة التي كان النقاد والشعراء العرب الرومانتيكيون يدعون إليها ويمارسون إنجازها مثل: "الوحدة الموضوعية" و"الوحدة العضـــوية" و"وحدة التجربة" والاحتماء "بمكون الطبيعة" الذي أخذ حضوره عند كثير من الشعراء سمة اللازمة الضمنية الموسعة، لكن مفهوم ومصطلح اللازمة المترددة بالمعنى الدقيق، لم يتأكد ويصبح سمة أسلوبية ومكونا دلاليا "مركزيا" إلا في الشعر الجديد الذي يتسع فضاؤه ليشمل "الشعر الحر" أو "شعر التفعيلة" و"الشعر المرسل" والشعر الذي لا يزال في حالة بحث عن الهوية الجمالية له باسم "قصيدة النثر"[17].

ومع أن الإلمام بمختلف الضرورات الفنية، الداخلية والخارجية للإستثمار الكمي والنوعي لعنصر اللازمة المترددة في القصيدة العربية، ما يزال في طور الإستكشاف، فإن معاينتنا لعشرات الدواوين الشعرية المعاصرة على امتداد الوطن العربي، ومنذ السبعينات إلى الآن، جعلتنا نتساءل عن الضرورة الفنية الأبرز، فكان أن تمثلنا معالمها فيما يلي:

3 ـ الضرورة الفنية للازمة المترددة في الشعر الحديث المعاصر

3-1: لعل الشاعر (الظاهرة) علي أحمد سعيد (أدونيس) قد اختزل توصيف الهوية الفنية والفكرية الجديدة للشعر الحديث والمعاصر، حين قال: "وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية؛ أما اليوم فإن شعراءنا تخفق صوب الأعماق والجذور. كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام، غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهره تجربة تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة. صار الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف نفسي، واكتشاف الإنسان والعالم. صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره"[18].

وفي هذا الإطار فإن احتفاء الشعر الحديث والمعاصر بالتـفنن في الإبراز الكمي والإستثمار الكيفي "للكلمات المفاتيح"، عبر العنونة حينا؛ واللازمة المترددة حينا آخر، يكشف عن ضرورة فنية وفكرية وأيديولوجية وحضارية مركبة، استلزمها التحول الجذري للوعي الشعري من مدار الأنساق الثقافية والشعرية التقليدية الجاهزة (المقولبة) التي توارثتها الأجيال والحقب والعصور المتعاقبة في الماضي، إلى مدار الأنساق الثقافية والمعرفية والأيديولوجية والجمالية الحديثة التي تحدد هوية العصر الحديث وتقدم آليات الإنتماء إليه والإنخراط فيه. ولذلك نجد أن المخيلة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة بقدر ما ضاقت ذرعا بالأنساق والمعايير والأعراف الفنية التقليدية الجاهزة، فإنها انطلقت تستكشف وتكتشف إرادة الإصرار على ممارسة الإبداع الشعري الحر المتحرر، الذي يعمق صلتها بوقع "الإيقاع" الدرامي العضوي المركب للحياة في العصر الحديث من جهة؛ ويجعلها تعيد اكتشاف وإنتاج الجوانب المتوهجة في الشعر العربي القديم نفسه من جهة ثانية. ومعنى هذا أن إحدى أبرز وأهم الضرورات الفنية للازمة المترددة في الشعر الحديث والمعاصر ما يمكن أن ننعته بالضرورة الإيقاعية التي تتمثل في تحرر

المخيلة الشعرية من رتابة ونمطية وسطحية البنية الإيقاعية التقليدية المؤسسة على تصدر نموذج العروض الخليلي الذي لا يتساوق - كما هو معروف- مع وقع "الإيقاع الداخلي" للكون الشعري، تقليديا كان أو حديثا.

وربما هذا ما استوقف رجاء عيد في بحثه الموسوم "الأداء الفني والقصيدة الجديدة"[19] قائلا: "ومن الإمكانات التي وفرها استخدام التفعيلة مثلا- أن أصبح الإيقاع جزءا عضويا في بنية القصيدة التي تتشكل من مؤثرات نفسية في أنات زمنية تواكبها، ويقوم "الإيقاع" المتغير..وفقا لتلك الأنات باحتضان المناخات الإنفعالية وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة وهندسة بنائها اللغوي"[20].

2-3: بصرف النظر عن المنظورات الشعرية التي يمكن أن نعيد تركيبها لجمالية القصيدة العربية التقليدية باعتماد معيارية وحدة الوزن والقافية، فإنها تظل تمثيلا (ل) وتعبيرا (عن) مواقع إدراك جمالية جزئية تبدو فيها رؤية العالم مجرد فسيفساء مشتة في كثير من الأحيان وذلك لأن مرجع "الذائقة الشعرية" في القصيدة "العمودية" هو البيت الشعري، في حين أن مواقع الإدراك الجمالي للعالم في الشعر العربي الحديث عموما، وفي النماذج العليا المعاصرة المتصدرة خصوصا، ينتظمها منظور فكري وجمالي كلي تمثل فيه العناوين اللوازم المترددة مركز القول الشعري الأساس، الذي يجمع - في آن واحد - بين ثبات الموقع وتغيره وتغايره، إذ بواسطة هذه الآلية يتم تناسل حركة التوالد الإيقاعي والدلالي للقصيدة بوصفها كونا شعريا تتغذى مكوناته من بعضا البعض، كما يظهر ذلك -على سبيل المثال التوضيحي- في اللازمة "الزمكانية" المترددة، لشاعر الثورة الجزائرية المرحوم مفدي زكريا (1908 - 1977) في مطولته الشعرية التقليدية الموسومة بعنوان ملحمي مستعار وهو: "إلياذة الجزائر"[21] التي تتكون من واحد وستين (61) مقطعا، في كل مقطع أو جزء عشرة (10) أبيات، تمفصلها جميعا اللازمة المترددة:

شغلنا الورى ومَلأنا الدُّنى

بشِعر نُرتِلُهُ كالصَّلاةْ

تسابيحُه مِنْ حنّا يا الجَزائِر

واللازمة "الزمكانية" الكونية التي تبدو استعارة رمزية كبرى: "مطر، مطر، مطر" لرائد ومؤصل فلسفة القصيدة العربية المعاصرة، المرحوم بدر شاكر السياب (1926-1964) في رائعته "أنشودة المطر"[22] واللازمة الزمنية التي تؤول إلى المكان وتنفيه معا: "رحل النهار" في قصيدة "رحل النهار"[23] للشاعر نفسه، واللازمة المكانية المفضية "بالكينونة": "شوارع" في القصيدة الموسومة مكانيا: "البحر والبركان"[24] للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، واللازمة "الزمنية" التحريضية لشاعر الأرض والقضية والهوية الفلسطينية، محمود درويش (1944-2008) "سجل أنا عربي" في قصيدته "بطاقة هوية"[25]، واللازمة "الزمنية" الممعنة في "نفي الزمن بالزمن": "لا تصالح" في قصيدة "لا تصالح"[26] لشاعر المواقف الفذة، المرحوم (أمل دنقل) (1940- 1980).الخ..

3-3: باستثناء بعض النماذج الشعرية التقليدية القائمة على "عمود الشعر" مبنى ومعنى التي تستخدم اللازمة المترددة استخداما دوريا أفقيا قارا جعل منها مجرد محل شاهد، كما في مطولة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر". فإن القصيدة العربية المعاصرة عند معالمها الكبار: السياب، البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، أدونيس، محمود درويش، نزار قباني، سعدي يوسف، حسب الشيخ، أمل دنقل، مظفر النواب) الخ.. استعاضت كليا عن الشكل الهندسي الخطي، الأفقي الرتيب، بالشكل الهندسي الدائري المفتوح، الذي تتوالد فيه الكلمات والجمل والمقاطع من بعضها بالإعتماد على مراكز قول شعرية أساس غالبا ما تمثلت في اللوازم المترددة، التي تتمفصل بها ومن خلالها

التجربة الشعرية الموحدة -وليست الأحادية- عبر مجموعة من الدوائر الحلزونية المتعالقة التي تكون مدارا شعريا، تؤطره من الخارج وتنميه من الداخل اللوازم المترددة.

وهذا معناه أن اللازمة المترددة ضرورة بنائية تقنية ومعنوية، تساعد على التناسل العضوي للتجربة الشعرية للشاعر بما ينسجم مع الشكل الهندسي الجديد للقصيدة العربية المعاصرة من جهة؛ وبما ينسجم أيضا، مع ممكن ومحتمل الرؤى المعنوية للعالم، انطلاقا من الأخص، فالخاص واستقطابا للعام، فالأعم، على نحو ما سنوصف ونحلل ذلك من خلال النماذج التطبيقية اللاحقة.

4 - نماذج تطبيقية منتخبة لوظيفة اللازمة في بناء القصيدة المعاصرة

في ضوء التوصيفات الأولية السابقة يمكننا أن نقترب من الموضوع الأساس وذلك بسؤال أساس، وهو : كيف تؤدي اللازمة المترددة وظيفتها الفنية في بناء محتمل المعنى في الشعر العربي المعاصر؟ وقبل معاينة مقتضيات السؤال المطروح، نودّ لفت الإنتباه إلى:

أ - أننا لم نلم بدراسة كل مظاهر وآليات اللازمة المترددة عبر الخارطة المترامية مكانيا وزمنيا للشعر العربي المعاصر، لأن ذلك يقتضي القيام بدراسة أسلوبية إحصائية، دقيقة ليس هذا هو مقامها، وإنما حاولنا أن نتمثل طبيعة ووظيفة اللازمة المترددة على أوسع نطاق في الشعر العربي المعاصر، ثم حللنا -في ضوء تمثلنا الكلي- نماذج معلمية منتخبة، راعينا قابليتها للتعميم على غيرها مما هو في حكم نظامها.

ب - أن دراستنا التطبيقية للنماذج المنتخبة، لم تقتصر على عنصر اللازمة المترددة، بقدر ما جعلت منها وسيلة أسلوبية، تقنية مؤثرة كميا ونوعيا، تتيح لنا أن نصف ونفسر ونؤول منشأ التقاطبات المعنوية الفنية

غير المنظورة في سطح القصيدة محل الدراسة من جهة؛ وفي المنجزات الشعرية الأخرى للشاعر، على نحو غير مباشر من جهة ثانية. وذلك لأن اللازمة المترددة سمة أسلوبية جزئية، ولكنها ـ كما أسلفنا ـ تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه.

1-4: طبيعة الأنماط المهيمنة للازمة المترددة في الشعر العربي المعاصر:

اللازمة المكانية ـ اللازمة الزمنية

اللازمة المركبة = اللازمة الزمكانية

من معاينتنا الجزئية والكلية لمنظومة اللوازم المترددة في الشعر العربي المعاصر، لاحظنا أن طبيعة الأنماط التي تحددها وتكشف عن خصائصها الوظيفية متنوعة ومتداخلة إلى الحد الذي تبدو فيه مستعصية عن التصنيف والتنميط أولا، وغير قابلة للفصل فيما بينها، في حالة تصنيفها بتغليب العنصر الأكثر حضورا فيها، ثانيا.

وبما أن مختلف "البواعث" (motifs) أو: "الحوافز" (motivation)[27] الحيوية للشعر العربي المعاصر، بصفة خاصة، يمكن أن تختزل جميعها في إشكالية "الهوية" التي تتمظهر في البعد المكاني حينا والزمني حينا آخر، والزمكاني في معظم الأحيان، ومن قراءتنا الإستطلاعية الراصدة للأعمال الشعرية العربية المعاصرة، الأكثر ذيوعا وتأثيرا، استطعنا أن نميز وجود نمطين مفتاحيين أساس، منفتحان على بعضهما من جهة، ومولدان ـ في حالة تلازمهما ـ لنمـــط ثالث ولكنه يظل في حكمهما من جهة ثانية. ونعني بذلك ما يمكن أن نصـــطلح عليه بـــ: "نمـــط اللوازم" المشكلة، تشكيلا مكانيا[28]، و"نمـــط اللوازم المشكلة، تشكيلا زمنيا[29]، إلا أن توظيفهما الفني، غالبا ما يؤدي إلى اندماجهما ـ بل وإلى تداخلهما واتحادهما ـ لينتجا

نمــطا تركيبيا آخر، أكثر حيوية وعمقا وشمولا، وهو أن جل اللوازم المترددة في الشعر العربي المعاصر، بالرغم من تفاوتها في إظهار واستثمار النمــطين السابقين، فإنها مشكلة تشكيلا "زمكانيا"[30] (chrono tope)، ويمكن معاينة ذلك على نحو تطبيقي فيما يأتي:

2-4 : طبيعة ووظيفة اللوازم المشكلة مكانيا:

ونعني بها تلك اللوازم المترددة، البسيطة أو المركبة، التي تبدو فيها المدركات المكانية الطبيعية أو الصناعية، وكل ما هو في حكمها، هي العنصر الأظهر من الناحية الكمية والأكثر تأثيرا في البناء الفني للقصيدة من الناحية الكيفية، مثل عالم المدنية، الأرض، الوطن، البحر، البركان، الجبل، السماء، الطيور، السحب، الرياح، ومطلق الأشياء الخ..

ولإزالة أي التباس فإننا لا نعني بالمدركات المكانية المكان الفيزيائي، الموضوعي، الخارجي الموجود وجودا ما قبليا خارج النص الشعري، وإن أوهمتنا اللغة الشعرية بذلك، وإنما نعني "المكان الفني"[31]، أو المكان الشعري ـفي سياقنا هذاـ الذي تصنعه و"تؤسلبه" اللغة الشعرية لتجعل منه "رمزا فنيا"[32]، يعمق وعينا باضطراب و"اختلال" موضوعة "الهوية الذاتية والموضوعية، المركبة، التي تمثل ـفي الواقعـ منبع ومصب كل التجارب الشعرية العربية المعاصرة، رغم تفاوت خصوصياتها، بتفاوت مراحلها وأجيالها ومراجعها ومرجعياتها.

فإذا سلمنا مع بعض منظري الأدب بأن الشعر ـكالموسيقىـ فن تجردي أكثر إيغالا في الإيقاع الزمني للحياة، فإن أهمية المدرك المكاني، في الشعر، تكمن في كونه ـإن صح هذا الاستعمالـ هو "مأوى الحياة" أي مأوى الزمن و"مسقط هويته" الوجدانية، فالوجودية، على نحو ما لمح إلى ذلك شاعر المعاني المولدة، أبو تمام (788 – 854 م) قديما حين قال:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منــزل[33]

وعلى نحو ما عبر عن ذلك حديثا كل من أمير الشعراء أحمد شوقي (1886 - 1932)، بقوله:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[34]

وشاعر الهوية الفلسطينية مجسدة في الأرض والقضية والشعب، محمود درويش:

"وطني إنا ولدنا بجراحك
وأكلنا شجر البلوط..
كي نشهد صاحبك"[35]

وإذا كانت أبرز التجارب الشعرية العربية المعاصرة قد تمثلت معلم "الهوية" الصدئة حينا والمتشظية كالزجاج حينا آخر، في "مكامن" المكان، ومثلتها وانفعلت بها من موقع مفارقة الإتصال والإنفصال والنفي والإثبات، في مجرى الزمن، فإن هناك بعض التجارب الشعرية العربية المعاصرة التي استغرقتها إشكالية الهوية، من خلال احتفائها بالمدركات المكانية وبخصائصها ووظائفها التعبيرية والدلالية وذلك لأن أسئلة المكان المكين أو المهدد هي التي تحيل على تجاذبات مكون الهوية المركبة.

ومن بين الشعراء العرب المعاصرين الذين نهجوا ذلك ولهجوا به، إلى حد يجعلنا نصف -دون مبالغة- رؤاهم الشعرية بـــ: "الرؤى المكانية"، الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، الذي يمثل شعره نموذجا متميزا في بناء "مفارقة"[36] (paradoxe) شعرية كبرى يتمثل طرفها الأول في الاحتجاج بالمكان، ويتمثل طرفها الثاني في الاحتجاج عليه. ويبدو ذلك -أول ما يبدو- في الواجهة

الخارجية الكلية أو الجزئية متمثلة في عناوين مادته الشعرية حيث نجد أن معظم دواوينه وقصائده -في مختلف محطاتها ومنعطفاتها- قد وسمت وسما مكانيا، كليا حينا وجزئيا حينا آخر.[37]

ولأن جل مظاهر اللوازم المترددة في الشعر العربي المعاصر، غالبا ما كانت منبثقة عن العناوين أو مستوحاة منها، باعتبارها هي نواة تخلق النص الشعري، فإن جلّ اللوازم المترددة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، قد تشكلت تشكيلا مكانيا مرئيا مظهرا و"زمكانيا" مضمرا، يفهم من السياق، كما سيتضح ذلك من تحليلنا -على سبيل المثال النموذجي- لطبيعة ووظيفة لازمتين مكانيتين بارزتين، الأولى هي: "شدوان"، في القصيدة الموسومة بعنوان مكاني مظهر هو: "البحر والبركان"، والموجودة -هي الأخرى- ضمن المجموعة الشعرية المنعوتة "زمكانيا" باسم: "مرثية للعمر الجميل"، والثانية هي العبارة المكانية المصاغة، صياغة إشارية مؤسسة على التقابل، وهي: "هذا أنا وهذه مدينتي"، الواردة بالقصيدة المسماة من موقع مكاني، تقابلي، أيضا، وهي: "أنا والمدينة"، الموجودة ضمن مدار مكاني أكبر تمثله مجموعة: "مدينة بلا قلب".

3-4: طبيعة ووظيفة اللازمة المكانية "شدوان" في قصيدة "البحر والبركان"

يتمثل المدار الأكبر للخطاب الشعري العربي المعاصر، في المفارقات المادية والمعنوية والحضارية المتولدة عن تجذر الشعور الجمعي بالهزائم الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والإيديولوجية والحضارية، المتوالية حينا والمتوازية حينا آخر، في مختلف أرجاء الوطن العربي، مما أدى إلى تشبع الوعي الداخلي للشعراء العرب المعاصرين بمجموعة من الثنائيات المفارقة لبعضها، مثل "الإتصال والإنفصال"، و"النفي والإثبات"، و"الاغتراب والانتماء"، و"التلاشي والتجمع"، و"الفراغ والامتلاء"، و"الحرية والقهر"، و"الكرامة والهوان"، الخ.

ففي سياق هذا المنظور القائم المتنافي تكاملت ـ وإن تفاوتت ـ كل العناوين واللوازم المترددة في التجارب الشعرية العربية المعاصرة، في البوح والمكاشفة بمكون الهوية المتشظية التي فقدت المعنى في التاريخ، لتقترح استكشافه في الجغرافيا.

ومن هنا، تأتي أهمية إمعان الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في الاتصال (بـ) والتواصل (مع) الطبيعة المكانية المفتوحة، في قصيدة "البحر والبركان" التي تتمثل حيوية بلاغتها الشعرية في الوظيفة الفنية التي تؤديها لازمتها المكانية المترددة باسم "شدوان".

وإذا كانت الوظيفة المباشرة، التي تعلن عنها اللازمة "شدوان"، في سطح النص الشعري، هي تشخيص بطولة جزيرة "شدوان"، الواقعة على البحر الأحمر، في مواجهة العدوان الإسرائيلي على مصر سنة 1967، فإن تعمقنا لهذه الوظيفة فيما وراء السطح الخارجي للنص اشعري، يحلينا على مجموعة من الوظائف الإستراتيجية التي يمكن اختزالها في:

1 ـ من حيث البنية الإيقاعية تمثلت الوظيفة الأساس للازمة المكانية المترددة "شدوان"، في مركزة "وقع" الإيقاع الغنائي التعبيري للقول الشعري في القصيدة كلها، فهي بذلك تؤدي وظيفة إيقاعية "لولبية" ذات وقع غنائي درامي يجعل المتلقي في حالة "تذاوت" مع بوح هذه الجزيرة الطهورة.

2 ـ من حيث البنية الشعرية للقصيدة، استطاعت اللازمة المكانية المترددة مباشرة "شدوان" أو على نحو غير مباشر يعادلها، أن تذيب مرجعها الموضوعي الخارجي في المرجع الشعري الداخلي، وذلك لأن الإسم الذي تحمله خارج النص الشعري، إسم شاعري، شفاف، تعززت طاقته الشعرية باستثماره في النص الشعري للقصيدة، وهي بهذا تؤدي وظيفة التماهي بين مبعث القول والقول الشعري مشكلة بذلك مرجعيتها الشعرية الخاصة.

3 ـ من حيث المنظور الشعري في القصيدة نلاحظ أن كل الدلالات التي تمفصلها اللازمة المكانية المترددة "شدوان" على امتداد المقاطع الست المكونة لها، تصب في مدار الإحتجاج بكينونة المكان متمثلا في المشهد التعبيري المشكل لجزيرة شدوان، على الزمن المتآكل الذي أفقده الشعور بمرارة الهزيمة، مبرر الإنتماء إليه، ليستعيض المبدع والمتلقي معا بالانتماء إلى المكان والحلول فيه إلى درجة التوحد.

فاللازمة المكانية المترددة "شدوان" إذن، هي "محرق القصيدة حيث تختزل الرؤية ويتكثف نظام العلاقات"[38] وحيوية الشكل الفني في القصيدة تعود إلى كونها "مبنية أساسا على ترتيب يعتمد على الإيقاع البنائي الشامل لأقسامها غير المتساوية الطول، وأن يبتديء كل قسم بالتفات مباشر أو بنداء يؤدي دور اللازمة الموسيقية، وهذا الإلتفات هو دائما استدعاء لجزيرة ذات اسم يفيض بشاعرية عجيبة يؤديها اللفظ "شدوان"، فخلاصة القول أن كلمة شدوان كلمة شعرية تفرض نفسها بشعريتها[39].

وللإلمام بأبرز المدارات الدلالية للازمة المكانية المترددة "شدوان"، بوصفها هي مركز وهامش القول الشعري في القصيدة، لقلنا بأنها هي:

1 ـ الصيحة الشعرية النواة التي أتاحت للشاعر والمتلقي (معا) أن يخرجا من مدار الوعي المغلق المنكفي على الذات الفردية، المنفصلة عن العالم، في البداية المثيرة للإندهاش والإستغراب، من موقع الرغبة في الانتشار والانطلاق: "شَدْوانْ" !

2 ـ و"شدوان" هي التي أتاحت للشاعر والمتلقي (معا) أن يلتحما ويحلا ويتجذرا في فعل الوجود الطبيعي والكوني لعالم الجزيرة الصغيرة (الكبيرة)، بل الأكبر، "شدوان" حيث:

صَوْتُ البَحْرِ يَأتي مِنْ بَعِـيد
وارْتِعَاشَاتُ النُّجُومِ على المِيَاهِ
يَتَوَاثَبُ اللَّمَعَانُ في نَغَمٍ يَشِبُّ ويَخْتَفي
ويَرِفُّ طَيْرٌ لا نَرَاهُ..."[40]

3 ـ و"شدوان"، هي حجة الشاعر التي يشهدها على زيف عالم المدينة الطافية على وجه الزمن، بلا معنى وبلا قيمة وبلا كينونة، لأنها ـ ببساطة ـ "مدينة بلا قلب":

"مَدِينَةٌ طَفَتْ عَلَى وَجْهِ الزَّمَنْ

سَكَنْتُهَا وَحْدِي

وَهَا أَنَا أَدْفَعُ مِنْ دَمِي الثَّمَنْ"[41]

4 ـ و"شدوان" هي المنفى الدافيء، الأثير للشاعر والوطن، وهي مبعث الشعور بالإصرار على المقاومة ورفع التحدي : "شَدْوَانُ" مَنْفَى، وَبُنْدُقِيَّتِي وَطَنْ"[42]

5 ـ و"شدوان" بملفوظها ـ وغير ملفوظها ـ هي الصوت المنفرد، المبشر بميلاد العالم، الذي يبدو قد تجلى للتو، في مشهد احتفالي راقص، مفعم ـ كعالم الطفولة ـ بالحياة والمعنى:

"بِكْرٌ سَمَاءُ الفَجْرِ، صَوْتُ البَحْرِ، أَنْفَاسُ المِيَاهِ

وَالرَّمْلُ مُبْتَلٌّ، وَرِيحُ البَحْرِ مَغْسُولُ

وَأَضْوَاءُ الفَنَارَةِ

بِكْرٌ كَأَنَّ اللهَ مُنْذُ هُنَيْهَةٍ خَلَقَ الحَيَاةَ

بِكْرٌ أَنَا

أَمْشِي عَلَى أَرْضِ البَكَارَةِ"[43]

وإذن، "فشدوان" ليست هي فقط أول كلمة تصادفنا في القصيدة، بل هي العالم الأصغر والعالم الأكبر لتجربتنا كلها مع القصيدة، أي هي الصورة الشاملة، ونواة تلك الصورة معا، وتواجدها المستمر على مدى القصيدة يحمل منظور الشاعر الذاتي من شتى زوايا الرؤية ".[44]

4-4: طبيعة ووظيفة اللازمة المكانية: "هذا أنا وهذه مدينتي" في إنتاج الرؤية المفارقة للهوية[45]:

رغم أن النسق المكاني هو الذي يشمل اللازمتين المترددتين: "شدوان" في قصيدة "البحر والبركان" و"هذا أنا وهذه مدينتي" في قصيدة "أنا والمدينة"، فإن الفرق بينهما يبدو جليا من عدة جوانب، فاللازمة "شدوان" إسم مفرد، مبهم، غير متعين بذاته أو بعلاقة إسناد سابقة أو لاحقة، فهو وإن أحال ـكما يفهم من السياق ـ على إحدى الجزر الواقعة على البحر الأحمر، لكونها ضحية العدوان الإسرائيلي على مصر سنة 1967، فإن موقعه ووظيفته في القصيدة يجعل منه حالة شعرية، غنائية، ثملة، لا مجال فيها للفصل بين "شدوان" كاسم أو صفة للجزيرة الصغيرة، ولكل الجزر والقرى التي هي في حكمها بالفعل أو بالقوة، وبين "شدوان" الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، فشدوان ـفي كل الحالات ـ مؤسسة ومشكلة للإتصال بالمكان والتواصل معه، بوصفه "معادلا فنيا" للبحث عن الذات خارج الذات الفردية المهزومة؛ أما اللازمة المكانية المترددة "هذا أنا وهذه مدينتي"، فهي لازمة تأخذ شكل العبارة الإسمية الإشارية المطاطة التي تتكون من أربعة مسانيد متعينة ومحددة، وهي "هذا"، "أنا"، "هذه"، "مدينتي" وهذه المسانيد الإسمية الإشارية قد صيغت من موقع التعارض والتناقض، لأن الصيغة النحوية المضمرة بأطرافها الأربعة هي صيغة (أنا مقابل المدينة) أو أنا ضد المدينة.

وهي صيغة "تنزاح" بوعينا عما يشير إليه الملفوظ الخارجي لعنوان القصيدة: (أنا والمدينة)، الذي يوهم القاريء بالمصاحبة والإنسجام، إذا اعتبرنا أن أداة الربط هنا (و) تفيد المعية، مما يعني أن عنوان القصيدة (أنا والمدينة)، واللازمة المكانية المترددة المتولدة منه: "هذا أنا وهذه مدينتي"، فكل مكونات النص الشعري، مؤسسة على ما يمكن أن نسميه بـ "مفارقة" الإتصال والإنفصال، التي لا يعود مبعثها إلى عالم المدينة المركزية الكبرى، التي تستقطب وتحتوي وتدفع وتلفظ في آن معا، بقدر ما يعود إلى أن حالة التشبع الوجداني والذهني الما قبلي للشاعر، بافتقاد "أناه" زمنيا ومكانيا،

هي التي جعلته يبحث عن إطار زمكاني مناسب يتعلل به في رثائه الساخر لحالة الاغتراب والنفي والإنفصال التي يضطرب بها عالمه الشعوري والنفسي والذهني، فكان أن وجد الشاعر ذلك الإطار المعادل للسجن، في شبح المدينة المركزية الكبرى التي بقدر ما حاول أن يتودد إليها ليتصل بها ويتواصل معها، عساه يجد فيها -بذلك- معنى "لأناه" الضائعة، بقدر ما وجد نفسه في مواجهة مدينة عدوانية تضيق به مكانيا، وتدفعه، ثم تلفظه زمنيا خارج مجالها بحدها من آفاق رؤيته وملمسه أولا:

"رَحَابَةُ المَيْدَانِ وَالجُدْرَانِ تَلٌّ

تَبِينُ وَتَخْتَفِي وَرَاءَ تَلِّ"

وبإعدامها لكيانه المادي، حيث يتحول إلى مجرد "وريقة في الريح، دَارَتْ ثُمَّ حَطَّتْ، ثُمَّ ضَاعَتْ في الدَّرْبِ" ثانيا، وبمصادرتها لوجدانه المفعم، المتحفز للغناء: "وَجَاشَ وِجْدَانِي بِمَقْطَعٍ حَزِين " ثالثا، وبنكران هويته وتجاهل اسمه: "مَنْ أَنْتَ يَا..مَنْ أَنْتَ ؟" رابعا، وبخنق صوته وتجميد لسانه: "بَدَأْتُهُ، ثُمَّ سَكَتُّ" خامسا، وبمصادرة حكاية معاناته: الحَارِسُ الغَبِي لا يَعْرِفُ حِكَايَتِي" سادسا، ونتيجة لكل ذلك، بالإمعان في نفيه الزمني والمكاني: "لَقَدْ طُرِدْتُ اليَوْمَ مِنْ غُرْفَتِي" سابعا.

فالشاعر إذن في المدينة، بل في عمقها المفرغ من القلب، ولكن بقدر ما يتوق ويتودد للإتصال بها والتواصل مع الحياة فيها، استكشافا "لأناه" الضائعة، المتلاشية، بقدر ما يجد نفسه ممعنا في الإنفصال عنها والإستئصال منها، وتلك هي المفارقة الزمكانية الكبرى التي عبرت عنها وعبرت بها، قصيدة "أنا والمدينة"، في كل جزئيات القول الشعري فيها بوجه عام، ومن "وقع" "الموقع" المتحرك للازمة المكانية المترددة بها: "هذا أنا وهذه مدينتي" بوجه خاص.

وبصرف النظر عن مصداقية الجدل الدائر، الذي مؤداه أن مناهضة

كثير من التجارب الشعرية العربية المعاصرة لعالم المدن الكبرى، إنما هي قناع رمزي للحرية المصادرة من قبل السلطة الجائرة المتمركزة بالمدن الكبرى، فإن أحمد عبد المعطي حجازي، استطاع في هذه القصيدة، على وجه التحديد أن يركز وعي المتلقي بكآبة الصورة المعادلة للمدينة " الوحش " التي تبتلع الحياة وتغذي الشعور بالرعب والموت وافتقاد الهوية، على نحو يذكرنا بما أثر عن الناقد والشاعر الأمريكي (ت.س.إليوت) (T.S. Eliot) (1888-1965)[46]، عندما رأى أن المدينة "وحش ضرير أو هوة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم"[47]، وعلى نحو ما بدا ذلك في ثنايا أعمال الأديب، الأمريكي، العملاق، (إدجار آلان بو) (1809-1849) (Edgar Alain Poe) [48]، وعلى نحو ما يذكرنا بذلك -أيضا- الشاعر (الظاهرة) علي أحمد سعيد (أدونيس)، عندما أنكر رؤية بيروت لأنها أنكرته:

"أعْبرُ بَيْرُوتَ ولاَ أرَاهَا

أسْكُنُ بَيْرُوتَ ولاَ أرَاهَا"[49]

5-4: طبيعة ووظيفة اللوازم المشكلة زمنيا:

كما تقدم أن أشرنا، فإننا لا نستطيع أن نفصل بين طبيعة ووظيفة اللازمة المشكلة، تشكيلا مكانيا، وبين طبيعة ووظيفة اللازمة المشكلة، تشكيلا زمنيا، وذلك لأن المكان والزمن في الشعر، على وجه الخصوص، يحيلان على بعضهما، بوصفهما طاقة شعرية خلاقة، إلا أننا يمكن أن نميز بين علامات اللوازم المترددة التي يهيمن عليها النسق المكاني، على نحو ما بدا ذلك في بعض لوازم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي استغرقه عالم المدينة، وفي جزء كبير من لوازم الشعراء المعاصرين، الذين استغرقتهم إشكالية الهوية المتصدعة حينا والمتشظية حينا آخر في ارتباطها العضوي بالأرض والوطن والقضية، وبين اللوازم المترددة التي ينتظمها في الظاهر-النسق الزمني، على نحو ما سيتضح لنا ذلك من خلال تحليلنا لنموذجين

الين، أحدهما هو اللازمة المترددة زمنيا باسم "رحل النهار"، في قصيدة رحل النهار" لبدر شاكر السياب؛ والثانية اللازمة الزمنية، المؤسسة على نفي زمن الهزيمة بفعل الأمر "لا تصالح"، المترددة في قصيدة "لا تصالح" للشاعر المصري أمل دنقل (1940-1980) الذي اختطفه المنون في عز عطائه الشعري.

6-4: طبيعة ووظيفة اللازمة الزمنية "رحل النهار" في قصيدة "رحل النهار" لبدر شاكر السياب.

مما لا شك فيه أن أهمية التجربة الشعرية لبدر شاكر السياب، لا تقتصر على تفردها في الريادة التاريخية والفنية، الفعلية للقصيدة العربية المعاصرة، وإنما هي تتمثل -إلى جانب ذلك- في عمق وشمول وحيوية رؤيته الشعرية التي لا تزال إلى اليوم أحد أبرز الينابيع الشعرية التي يستلهمها كثير من الشعراء العرب المعاصرين، على اختلاف أجيالهم، ومن بين أهم الخصائص الفنية التي تميزت بها الرؤية الشعرية عند السياب استثماره وتوظيفه الفني المتميز للرموز التراثية، العربية والإسلامية حينا، والإنسانية المستلهمة من الحضارات الشرقية القديمة الكبرى بوجه عام، ومن حضارة ما بين الرافدين بوجه خاص.

بل إن الرؤية الشعرية (السيابية) تبدو أكثر أصالة وصقلا، كلما وجدناها قد تغذت وتشكلت باستغراقها في عالم الرموز الأسطورية، الكونية، والتاريخية الكبرى التي بالرغم من تقادم العهد بها، فإنها تتجلى في شعر السياب مفعمة بالرؤى المتجددة، الوهاجة كما يظهر ذلك في مجموعة من القصائد، نذكر منها،على الخصوص، "إرم ذات العماد"[50]، "مدينة السندباد"[51]، "المسيح بعد الصلب"[52]، الخ..

ومن بين هذه القصائد "اللآلىء" تنفرد قصيدة "رحل النهار" بالإمعان في إظهار وتفعيل عنصر الزمن، كوحدة بنائية، وظيفية ودلالية، تتشكل

بموجبها التجربة الشعرية كلها عبر المقاطع الست التي تكون هذه القصيدة.

وإذا كانت اللازمة الزمكانية "مطر..مطر..مطر.." في القصيدة الموسومة بذلك والمسماة "أنشودة المطر"، هي مفتاح تشكل التجربة الشعرية للسياب في هذه القصيدة. فإن الجملة الفعلية "رحل النهار" هي المفتاح المركب، الذي يسم ويسمي القصيدة في عنوانها الذي لم يبق مجرد إعلان خارجي يعين مجالها الوظيفي ويرسم إطارها الدلالي، وإنما صار - بعد أن أخذ وضع اللازمة المترددة- عنصرا بنائيا جاذبا، يستقطب كل التشكيلات الدلالية في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها مما يجعل منه عنصرا جزئيا، يتوقف عليه إدراك الكل.

فلازمة "رحل النهار" إذن هي المنشيء للتجربة الشعرية في لقصيدة والموزع لتشكيلاتها والمولد لمجالها الدلالي والمعنوي المتعدد والمتنوع. وللبرهنة على هذه الإستنتاجات يمكننا أن نستعرض النسب الكمية لتردد لازمة "رحل النهار"، بلفظها ومعناها حينا، وبلفظ آخر معادل لها في المعنى حينا آخر، وذلك عبر المقاطع الست التي تتكون منها القصيدة، كما يمكننا -إلى جانب ذلك- أن نتعرف على مظاهر أسلوبية تكرارية أخرى في القصيدة استلزمها المدار الإيقاعي والدلالي الذي أنشأته اللازمة المفتاح "رحل النهار"، وذلك فيما يلي:

أ - من معاينتنا الكمية والنوعية، لاحظنا أن "البلاغة الشعرية" المنجزة في هذه القصيدة تعود إلى قدرة الشاعر على استثمار وتوظيف "وقع" "إيقاع" اللغة الشعرية التي تنزع كل وحداتها الصغرى والكبرى منزعا تعبيريا زمنيا حيويا، يتوالد من اللازمة الزمنية المترددة "رحل النهار" التي ترددت بلفظها ومعناها المتنامي، المفتوح أربعة عشر مرة، وبألفاظ أخرى مختلفة عنها، ولكنها تعمل على تعزيز سياقها الدلالي الأساس أربع مرات، كما لاحظنا أن تردد اللازمة -في الحالتين- قد وزع على المقاطع

الست المكونة للنص الشعري، بنسب كمية ونوعية تكاد تكون متكافئة فيما بينها أفقيا ورأسيا، ما جعل من القصيدة كلها عملا سمفونيا تتناغم فيه كل الكلمات والجمل الملفوظة من موقع الأثر الإيقاعي والمعنوي للجملة "السرد /تعبيرية" الأساس: رحل النهار، كما يمكن أن يظهر ذلك بوضوح فيما يأتي:

مق 1: يمثل هذا المقطع "بؤرة" الإشعاع الشعري، الدلالي في القصيدة كلها، فانطلاقا من عنوان القصيدة "رحل النهار" وانتهاء عند نهاية المقطع "فَلْتَرْحَلي هُوَ لَنْ يَعُودَ" يضعنا الشاعر، دون أي مقدمات أو وسائط في مدار القصة الأسطورية الأثيرة في الوجدان الجمعي للإنسانية، وهي قصة المغامرة الكونية التراجيدية للسندباد البحري، التي بقدر ما تبدو موغلة في الماضي السحيق، بقدر ما تبدو في هذه القصيدة متوهجة بالحاضر الوجودي، العيني، المتألق، الذي لا ينغلق على الحاضر الخريفي، الذابل لشخصية السياب فحسب، وإنما ينفتح على "الصيرورة " الإنسانية كلها.

ولذلك لا نستغرب تكتل اللازمة المترددة "رحل النهار"، بأعلى نسبة كمية في هذا المقطع، حيث ترددت جملة فعلية كاملة "رحل النهار" ثلاث مرات وفعل أمر بالرحيل "فلترحلي" مرة واحدة، وجملة مؤكدة للرحيل المطلق "هو لن يعود" ثلاث مرات، أي أنها تواترت هنا سبع مرات، جعلت المقطع بكامله يصبح لازمة موسعة.

مق 2: بالرغم من أن اللازمة "رحل النهار"، لم تتواتر إلا مرتين في هذا المقطع، فإن المقطع كله يبدو عبارة عن لازمة زمنية متواترة، ذات إطار أوسع، بدليل أنه تردد حرفيا في المقطع الرابع، وبدليل أن ثلاثة أرباع -على الأقل- الوحدات المكونة له، قد تشكلت من موقع الشعور بوقع إيقاع كلي لمعنى الموت المتوالد من خلال اللازمة "رحل النهار"، كما يبدو لنا ذلك بوضوح في الأسطر الخمس التالية:

الموتُ منْ أثمارهنّ وبعضُ أرْمِدَة النّهار

الموتُ منْ أمطارهنّ وبعضُ أرْمِدَة النّهار

الخوفُ منْ ألوانهنّ وبعضُ أرْمِدَة النّهار

رَحلَ النّهارُ

رَحلَ النّهارُ

مق 3: لم تتردد اللازمة "رحل النهار" هنا إلا مرتين، جاءت في الأولى جملة فعلية وسط المقطع "رحل النهار"، وجاءت في الثانية جملة فعلية قطعية الدلالة السلبية في نهاية المقطع "رحل النهار ولن يعود".

مق 4: هذا المقطع تكرار حرفي للمقطع الثاني، فهو -بذلك- يأخذ شكل اللازمة الموسعة.

مق 5: لا تتردد بهذا المقطع لازمة "رحل النهار"، بحرفية اللفظ والمعنى وإنما تتردد في شكل بدائل لفظية أخرى، تؤكد دلالتها السلبية وتنفي دلالتها الإيجابية مثل "سيعود × 2" و"أما تعود ×1"، أي أربع مرات.

مق 6: إذا كان المقطع الأول هو منبع القول العشري، فإن أهمية المقطع السادس تتمثل في كونه هو "مصب" القول الشعري، ولذلك نجد نوعا من التكافؤ في تردد اللازمة الأساس بين المقطع الأول (المنبع) والمقطع السادس (المصب)، حيث ترددت هنا خمس مرات، "رحل النهار ×3 "، " فلترحلي × 1"، " آه متى تعود ×1".

ب - من مظاهر الهيمنة الإيقاعية والدلالية للازمة "رحل النهار"، أن القافية الأكثر نبرا وتواترا ودورانا في القصيدة كلها هي حرف (ر) -الراء- ففي حين يبلغ عدد القوافي كلها في القصيدة سبعة وخمسون قافية، موزعة بين حرفين متقاربين في الموضع الفيزيولوجي (المخرج) ومختلفين في طبيعة الصوت وفيما يحفه من دلالات إيحائية وهما (ر) و(ل)،

نجد أن حرف الراء (ر) يتردد أربعون مرة، أي بنسبة تردد إيقاعي ودلالي تصل إلى 80 % تقريبا.

ج ـ بل أكثر من ذلك، فإن أسلوبية التكرار المتنامي المؤسس على صيغة اللازمة المترددة "رحل النهار"، هي التي شكلت الصيغة النحوية والصرفية للخطاب الشعري في القصيدة كلها.

فبعد قيامنا بعملية استطلاع إحصائي وجدنا أن الصيغة النسقية المهيمنة التي ينبعث منها القول الشعري أو يعود عليها، هي صيغة ضمير الغائب (هو، هي، هم، هن)، المؤسسة ـ أصلا ـ **في الجملة السردية الزمنية "رحل النهار" حيث تفوق نسبة تواترها الكمي ووقعها الفني والمعنوي في القصيدة 90 %.**

وبهذا كله أتاحت أسلوبية التواتر اللفظي والإيقاعي والدلالي للسياب أن يخرج من مدار التعبير الشعري المباشر عن معاناته الشخصية لشبح الموت الذي كان يحاصره في الداخل، ويجتم على واقعه الإجتماعي الخارجي، ليلتحم (بـ) ويحل (في) تجربة إنسانية، قصصية أسطورية غيرية، موغلة في الماضي البعيد، وهي تجربة شخصية السندباد البحري، التي نجدها من بين أهم القصص والحكايات الشعبية المشوقة والمثيرة التي تضمنها العمل القصصي التراثي المفتوح على كل أشكال الخطاب الأدبي، في كل مكان وزمان، والمعروف بـ "ألف ليلة وليلة"[53].

إن كل المظاهر الأسلوبية للازمة الزمنية المترددة "رحل النهار" تتكامل فيما بينها، جزئيا وكليا، لتأصيل وتجذير مفارقة الحياة والموت كما تمثلها وانفعل بها بدر شاكر السياب، وذلك لأننا إذا افترضنا أن الشاعر عبر بهذه اللازمة وبكل ما هو في حكمها، عن تشبعه الوجداني والذهني والحسي برؤية الموت الذي يحاصر مكانه، وينتزع منه زمنه فإنه قد جعل من ذلك منطقا للتجدد، والإستمرار والتحدي، وقد تجلى ذلك بقوة في كيفية استحضاره لتجربة إنسانية فذة، تبدو متألقة خارج زمانها ومكانها، لأنها

"شوق أبدي إلى الإنعتاق والحرية ورغبة شديدة في الإبحار إلى عوالم سحرية جذابة من أجل الكشف المتواصل والمعرفة الصحيحة والحرية المطلقة"[54]. فعملية طي الزمان والمكان المتواصلين في عالم المجهول المائي رمز فني مركب للانتصار على الزمن النسبي، المحدود، المتناهي، بالزمن الأبدي، المطلق، اللامتناهي.

7-4: طبيعة ووظيفة اللازمة المترددة "لاتصالح" في قصيدة "لا تصالح"[55] للشاعر أمل دنقل.

في سياق معاناة الشعراء العرب المعاصرين لزمن الهزائم الداخلية والخارجية المتلاحقة للأمة العربية، تأتي كل الأعمال الشعرية للشاعر الثائر أمل دنقل، الذي يتمثل منظوره الشعري والفكري في الإصرار على إرادة رفض الإستسلام وإعلان الراية البيضاء، خصوصا بعد وقوع هزيمة حزيران 1967، التي كانت منعطفا حاسما لمكاشفة الذات ومناهضة الأنظمة السياسية التي بقدر ما انفصلت عن واقع الناس البسطاء، بقدر ما كانت هي الهزيمة نفسها. وكما فعل السياب حين عمد إلى استحضار أحد أهم الرموز الشعبية، الأسطورية في الماضي الأبعد للتعبير بها عن الحاضر المتلاشي الذي شخصنه اللازمة المترددة "رحل النهار"، فقد جاءت لازمة فقصيدة "لا تصالح" في الإتجاه الفني نفسه وإن اختلفتا في السياق الدلالي، فهما معا تعبران -مبدئيا- عن الزمن بالزمن، مع فارق الصياغة الزمنية للخطاب الشعري في النموذجين.

فزيادة عن مجيء هذه القصيدة ضمن المجموعة الشعرية ذات المشارب التراثية التاريخية بعنوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"[56]، فقد تناسلت كل تشكلات التجربة الشعرية لأمل دنقل هنا من تمثله الذهني العميق (لــ) وانفعاله الوجداني المتأجج (بــ) "وصية" "وصايا" قومية، تاريخية ارتضى لها عنوانا زمنيا تحريضيا هو "لا تصالح"، الذي جاء كلازمة مترددة بالقصيدة عشرين مرة، موزعة على الوصايا التسعة المسندة إلى شخصية

تراثية، عربية، فذة، أصرت على توريث الحياة الحرة، الكريمة وهي تشهد لفظ أنفاسها الأخيرة. وتلك هي شخصية "كليب بن ربيعة" الذي لا يكتفي الشاعر بأن يجعل منها حجة مركبة العناصر متداخلة القيم لاستنبات تجربته الشعرية، فحسب، وإنما يجعل منها حجة مركبة العناصر متداخلة القيم في الماضي على الحاضر المتهافت الذي هانت فيه ذمم الحكام وأولي الأمر، فتكرست الهزائم وصودرت الحريات واستبيح الشرف. وتمثل "القصة الإطارية" التي تولد داخلها الموقف الشعري البركاني المتحدي لأمل دنقل، في التقديم الآتي: ".. فنظر كليب حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبر، ورأى عبدا واقفا، فقال له: أريد منك يا عبد الخير قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي فلذة كبدي..فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه..فغمس إصبعه في الدم، وخط على البلاطة وأنشأ يقول..قصة الأمير سالم الزير."57

"لا تُصالحْ !

..ولوْ منحوكَ الذهبْ

أترى حين أفقأ عينيكَ،

ثم أثبتُ جوهرتيْن مكانهما..

هلْ ترى..؟

هي أشياءُ لا تُشترى..!"

ومن المؤكد -في مقام شاعر كأمل دنقل ومحمود درويش ومظفر النواب، وغيرهم- أن مبعث التجربة الشعرية هنا يتمثل في تشبع الكيان الداخلي للشاعر بمرارة الهزائم السياسية والعسكرية، المتلاحقة التي فرضتها إسرائيل على الشعوب العربية، بسبب تهافت الأنظمة العربية

وتخاذل حكامها وأولي الأمر فيها، إلا أن تمكن الشاعر "الجماهيري"، أمل دنقل، من اللغة الشعرية الحديثة التي تتميز بقدرتها على إذابة الخارج في الداخل، وعلى تحويل التأجج الانفعالي الجمعي الذي يضطرب به الواقع اليومي للناس، إلى موقف شعري وجودي متجذر، جعل القصيدة تفلت من الصيغ الآلية المغلقة للخطاب الشعري الجماهيري، المباشر، الذي يتضاءل "وقعه" الفني، كلما تقادم الزمن بمبعثه الخارجي، ومع أننا نسلم بأن حيوية اللغة الشعرية كل لا يتجزأ ولا يقبل المفاضلة، وإن قبل مبدأ التميز، فإننا نلاحظ أن كيفية توزيع واستثمار الشاعر للازمة الزمنية المترددة: "لا تصالح" سواء بمظهرها اللفظي، الحرفي، أو بما يختلف عنها لفظيا ويعزز سياقها دلاليا، هي التي ارتقت باللغة الشعرية كلها في القصيدة، وذلك حين استطاعت أن تجعل من كلماتها وجملها ومقاطعها عناصر فنية متولدة عنها، بوصفها "لا تصالح"، هي حجة المخاطب- بفتح الطاء- والمخاطب- بكسر الطاء- أولا، ومولدة "لحجيتها" الدلالية المتنامية التي لا تتناهى بانتهاء النص الشعري، ثانيا فهي بذلك من بين النصوص الشعرية العربية المعاصرة.

وسواء حللنا اللازمة الزمنية "لا تصالح"، بوصفها مفتاحا فنيا مولدا لمدار التجربة الشعرية، أو حللناها بوصفها مفتاحا فنيا متولدا مما ولدته القصيدة الشعرية، فإن مجال الاستغراق الشعري الذي يمثل موقف القصيدة كلها هو ما يمكن أن ندعوه بـــ: "التعبير عن الزمن بالزمن"، أعني، أن وصول حالة التشبع الوجداني والذهني والحسي لأمل دنقل، بالهوان، إلى أقصاها، جعلته يعبر عن الزمن العربي، المتآكل، المبتذل، الذي يموت أصحابه بالحياة، في سياق الحاضر، بالزمن العربي، الفذ الذي يطلب أصحابه الحياة في الموت، في سياق الماضي الذي لا يستحضره الشاعر هنا من باب البرهنة على تجذر رؤية الشاعر المعاصر في التراث الشعري العربي القديم، أو من موقع الإستعاضة بالماضي الممتلىء بالمعنى عن الحاضر

الأجوف، المنشظي فحسب، وإنما يحل في رسالته، ليستقطر منها (منحى) أو (توجيها) "حجاجيا" (orientation argumentative) ، خارجيا وداخليا، يشهده على زيف وتهافت "صفقات" المصالحات التي تمت أو ستتم بين الضحية والجلاد[58].

وإذن فاللازمة الزمنية المترددة "لا تصالح" ليست مجرد إمعان في طلب نفي زمن الهوان العربي الرسمي المظهر، وإلحاح على الأمر بالثأر التاريخي الذي يشمل الماضي والحاضر والمستقبل، وإنما هي قد وظفت بمنطق "حجاجي" في تأثيره على المتلقي و"تداولي" (Pragmatique)[59] في إنتاجه للمعنى، فهي حجة الشاعر والمتلقي معا، في إصرارهما على المجاهرة برفض الزمن العربي الإصطناعي الذي أريد للعرب من موقع افتقادهم للإرداة، بحيث تكون نتيجة المصالحة بين الضحية والجلاد هي مصادرة الذمة والهوية والسيادة، وهي حجة التاريخ العربي، مجسدا في رموزه الفذة، مثل الفارس، الملك (كليب) الذي فسر الشاعر استحضاره لموقفه الوجودي المستقبلي، قائلا: "وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلا لإعادتها إلا بالدم..وبالدم وحده[60] وهي -إلى هذا وذاك- حجة كل الشرفاء، الأحرار، المغلوبين على أمرهم، ومع ذلك يصرون على طلب الحياة في الموت لأن ذممهم وكرامتهم وهويتهم أجل من الموت نفسه.

والخلاصة أن الشاعر أمل دنقل قد برهن باستخدامه للازمة الزمنية، "التحريضية" "لا تصالح" على أنه من بين أبرز الشعراء العرب المعاصرين الثائرين، الذين تمثلوا التراث الأدبي والمعرفي العربي وغير العربي، ثم أعادوا استنبات رموزه التاريخية والأسطورية المتألقة، التي تتجاوز دلالتها ورؤاها، مكانها وزمانها، كما تجلى ذلك في قصيدة "لا تصالح" وكما توزعته بأشكال متفاوتة قصائد كثيرة أخرى، نذكر منها، على وجه

الخصوص: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- كلمات سبارتكوس الأخيرة- العشاء الأخير- حديث خاص عن أبي موسى الأشعري- من مذكرات المتنبي- سفر الخروج- أقوال اليمامة".

إذ رغم التفاوت الجزئي لهذه النماذج، فإنها جميعا تلتقي في مدار زمني حينا و"زمكاني" حينا آخر، يتمثل في: "لا تُصَالِحْ

إلى أنْ يَعُودَ الوُجُودُ لِدَوْرَتِهِ الدَّائِرَةِ:

النُّجُومُ...لِمِيقاتِهَا

وَالطُّيُورُ..لأَصْوَاتِهَا

والرِّمَالُ ...لِذرَّاتِها

وَالقَتِيلُ لِطِفْلَتِهِ النَّاظِرَةِ"[61]

وهذا المدار الزمني أو الزمكاني الرديء، الأجوف، الذي ظل أمل دنقل مناهضا له ثائرا عليه، ليس ضريبة قدرية في أمة لم تكن إرادتها من إرادة القدر فحسب، وإنما هو ثمرة تهافت السلطة التي صادرت حرية الشعوب واستغلت معاناتها المادية والمعنوية والحضارية، برفعها لشعارات وهمية زائفة لم تنتج إلا مزيدا من الهزائم التاريخية والثقافية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية والحضارية التي جعلت من حاضر الإنسان العربي علة على التاريخ، بعد أن كان ماضيه البعيد أو الأبعد، مليئا بالمواقف الفذة التي تستلذ الحياة بطلب الموت وترفض الموت بالحياة.

الهوامش والإحالات:

1. لمزيد من الاستيعاب أنظر:

- أ. د رجاء عيد: "الأداء الفني والقصيدة الجديدة" في مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مج 7، عدد 1،2 أكتوبر 1986، مارس 1997، القاهرة ص 50ـ 63

- د محمد العبد :"سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور".المرجع السابق، ص 89 ـ103

- د. محمد صالح الشنطي : "خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش" فصول (سابق)، ص 139 -157.

- د. فريال جبوري غزول: "لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطيني " فصول (سابق) ص 192-201

- د. كمال أبو ديب : " الواحد المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم" في مجلة فصول (الشعر المعاصر) ج 1 مج 15 ، عدد 2 ، صيف 1996 ص 40-83

- د. حاتم الصكر: " قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات النص إلى قراءة الأثر" فصول، ج 2مج 15 عدد 3 ، خريف 1996ص 74-86.

- د. عبد القادر الرباعي: "معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، الليل نموذجا" فصول (سابق) ص 84-118.

- د. محمد بريري: "القضاء والقدر: بحث في التراسل بين القديم والجديد ـ مجلة "أ" البلاغة المقارنة، ع 24 الجامعة الأمريكية القاهرة 2004، ص 13-34.

- د. محمد عجينة: "حفريات أدبية في شعر محمود درويش: مشروع قراءة في قصيدة "الهدهد" السابق ص 89 – 105.

2. لعل هذا ما حاولت استكشافه مجموعة كثيرة من الدراسات النقدية المؤسسة على سؤال إشكالي، قديم، جديد، وهو كيف تنتج اللغة المعنى الشعري من الشعر، ولكن على نحو مختلف ومتغير، ومتغاير؟

ومن بين هذه الدراسات، نـــشير على سبيل المثال إلى:

- د. سعد البازعي: أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان / الدار البيضاء ، المغرب 2004، ص 15-76/77-126.

- د.علي جعفر العلاق: "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة (دراسة في قصيدة الحرب) مجلة فصول مج 7، عدد 1، 2 (سابق) ص 38-49.
- د. علي أحمد الشرع :"ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس". السابق ص 106-.118
- د. مصطفى الكيلاني: "سؤال المعنى والمعنى الشعري"، فصول "الأفق الأدونيسي" مج 16، عدد 2، خريف 1997 ، ص 17-23
- أميمة درويش: "تحرير المعنى". السابق ص 307-342
- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، /الدار البيضاء، المغرب 2003، ص 211 -328.

3. حسن البنا عز الدين: المرجع السابق ص 85.

4. Youri Lotmane, *la structure du texte artistique*, trad. par . Henri Meschonnic. Ed. Gallimard. Paris 1973 PP. 162-199

5. G. Genette. *Figure 3*. Ed. Seuil Paris 1972 PP. 145-182

وأنظر أيضا :

- عبد الفتاح يوسف: "فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض. نمط خاص من الوعي بالآخر، فصول ع 62 ربيع وصيف 2003، ص 30-44

6. د. ميجان الرويلي، د.سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، الدار البيضاء، المغرب الطبعة الثالثة 2002 ، ص 120-123.

7. تتصف الخطابات النسقية العليا ذات النظام الكوني "الممركز" بمظاهر وآليات أسلوبية تكرارية لافتة لعل أبرزها ما جاء في شكل لازمة منتظمة التردد في "سورة الرحمن"، وهي "فبأي آلاء ربكما تكذبان" التي تؤدي وظيفة إيقاعية كونية ذات محمول حجاجي كوني مفتوح الفضاء.

8. في هذا السياق نلاحظ أن جل الأناشيد والشعارات الوطنية الرسمية في العالم تقوم على اتساق بنية "تكرارية" تنتظمها لازمة مترددة أساس، تنزع منزعا "خطابيا" زمنيا، بصيغ الجمع، الشاهد والمشهود. ومن ذلك -مثلا- أن النشيد الوطني المعتمد للدولة الجزائرية بعنوان "قسما" للشاعر مفدي زكريا، يتنامى ويتمفصل من خلال تردد لازمة زمنية آمرة بصيغة الجمع وهي "فاشهدوا ..." وفي السياق نفسه، فإن إحدى أبرز الملاحم الغنائية (الجمعية) التي لم تدون -للأسف- عن الثورة الجزائرية هي "احتفالية" "حزب الثوار" التي تتكون من عشرات المقاطع الغنائية الملحمية ذات الخطاب المفتوح الذي يتناسل من تكرار عبارة "حزب الثوار".

9. د. محمد العبد ـ اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1989 ص 80-81.

10. محمد العبد، المرجع السابق، ص 81.

11. بصرف النظر عن أيهما مصدر الآخر: الشعر أو "الموسيقى"، فالمؤكد أنهما يتغذيان من بعضهما على نحو ما أوصى بذلك حسان بن ثابت حين قال:

تَغَنَّ بالشِّعْرِ إمَّا كُنْتَ قائِلَه ... إنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

ولأهمية العلاقة المتواشجة في تطور الشعر العربي وتطور الموسيقى العربية.
أنظر البحث القيم الآتي:

- شهرزاد قاسم حسن: "الموسيقى العربية الكلاسيكية ومكانتها في المجتمع العربي المعاصر" مجلة "أ " البلاغة المقارنة (سابق) ص 37-56. وأيضا:
- سامي مهدي: تجاذب القديم والجديد في شعر نازك الملائكة ونظريتها الشعرية"، المرجع السابق ص 58-84.

12 . مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 54.

13. إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، دار العودة، بيروت، لبنان (د.ت.)، ص 191-214.

14. كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان 1981، ص 131-223.

وأيضا: فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، ج.2 ترجمة د. أبو العيد دودو، دار الحكمة - الجزائر 2000، ص 375-418.

15. روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف - القاهرة 1974 ص 117.

16. أنظر على سبيل المثال، الدراسات القيمة التالية في الموضوع:

- د. عبد الله أحمد المهنا: "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة" مجلة "عالم الفكر" الكويت مج 19 ع 3 أكتوبر / ديسمبر 1988، ص 5-46.

- د. شكري عياد "انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر"، عالم الفكر، (سابق) ص 47-82.

- د. محمود الربيعي: "الشاعر والمدينة"، المرجع السابق، ص 129-180.

- د. محمد عبده بدوي: "الشعر والمدينة في العصر الحديث" السابق، ص 181-226.

17. بصرف النظر عما إذا كانت مطارحات "قصيدة النثر" مجرد "محاكاة" آلية لإعادة "تجنيس" الشعر في الفضاء الغربي الحديث، فقد استطاع هذا النوع الشعري "الهجين" أن يغري كثيرا من المبدعين والمبدعات والنقاد في فضاء الشعرية العربية "الحداثية"، وللإلمام بالموضوع أنظر:

- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004، ص33-91/97-123/183-245/251-314.

18. أدونيس: "خواطر حول تجربتي الشعرية"، مجلة الآداب البيروتية، ع 3، السنة 14، بيروت - لبنان 1966، ص 196.

19. رجاء عيد: "الأداء الفني والقصيدة الحديثة"، فصول مج 7 ع: 1، 2، أكتوبر 1986 مارس 1987، ص 50-63.

20. المرجع السابق ، ص 50

21. مفدي زكريا : إلياذة الجزائر، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية (د.ت.) ص 4-64.

22. بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، مجموعة "أنشودة المطر"، دار العودة ، بيروت ، لبنان 1971، ص 474-481.

23. المصدر السابق : مجموعة "منزل الأقنان"، ص 229-232.

24. أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي مجموعة "مرثية العمر الجميل" دار العودة، بيروت ، لبنان 1982.

25. محمود درويش : ديوان محمود درويش، مجموعة أوراق الزيتون، دار العودة بيروت، لبنان، الطبعة الثامنة 1981، ص 73-76.

26. أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة، مجموعة أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار العودة، بيروت ، مكتبة مدبولي، القاهرة 1985، ط2 ، ص 324-336.

27. Oswald Ducrot / Tzevetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ed . Du Seuil, Paris 1972, pp : 336-337.

28. على سبيل المثال: لازمة "أطلال..أطلال" لصلاح عبد الصبور في قصيدته: "الأطلال"، "عين السجين" لعبد الوهاب البياتي في قصيدة "ريح الجنوب"، "جدارا.." للشاعرة آمال الزهاوي في قصيدتها: "جدارا.. جدارا.."، "بويب" لبدر شاكر السياب في قصيدته "النهر والموت"، "هذا أنا وهذه مدينتي" لأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "أنا والمدينة"، إلخ..

29. تمثل اللوازم المترددة، المشكلة زمنيا أبرز نسق في المنجزات الشعرية العربية المعاصرة، سواء أكان ذلك على مستوى هيمنتها الكمية أم كان على مستوى وظيفتها الإيقاعية والدلالية في القصيدة، وفي هذا السياق نشير على سبيل المثال الجزئي لنماذج من ذلك:

- "سجل أنا عربي" لمحمود درويش في قصيدته "بطاقة هوية".
- "رحل النهار" للسياب في قصيدته "رحل النهار".
- "لا تصالح!" لأمل دنقل في قصيدته "لا تصالح!".
- "شغلنا الورى و ملأنا الدنى" لمفدي زكريا في منظومته المطولة: " إلياذة الجزائر"، إلخ.

30. من حيث المبدأ كل اللوازم المترددة في الشعر العربي المعاصر "زمكانية"، ولكن هناك لوازم مترددة تقوم على إبراز العلاقة المباشرة للمكان أو الزمان، منها.

على سبيل المثال:-

- "مطر..مطر..مطر.." للسياب في قصيدته: " أنشودة المطر".

- "النيل ينسى" لمحمود درويش في قصيدته: "عودة الأسير".

- "الطفلة احترقت أمها أمامها احترقت كالمساء " لمحمود درويش في قصيدته: "المدينة المحتلة".

- "شدوان" لأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته " البحر والبركان".

- " الشيء الحزين" لصلاح عبد الصبور في قصيدته "الشيء الحزين"، الخ..

31. أنظر على سبيل المثال المراجع الآتية:

- Gérard Genette, *Figures 2*, ed. Du Seuil, Paris (La littérature et l'espace). PP 43.48.

- يوري لوتمان "المكان الفني" ترجمة د: سيزا أحمد قاسم، مجلة "أ" "البلاغة المقارنة" عـ 6، الجامعة الأمريكية، صيف 1986، ص : 13-97.

32. د: عاطف جودة نصر، الخيال. مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص: 9-145/41-282، و أيضا:

-د: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان 1983، ص: 17-120، وكذلك:

-د: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1996 ص: 112- 179.

وأيضا:

- فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، تر: أبو العيد دودو (سابق) ص: 19-39.

33. فؤاد أفرام البستاني، المجاني الحديثة "3"، دار المشرق، بيروت ، لبنان 1968 ص:99

34. أحمد شوقي، الشوقيات ج:2، المكتبة التجارية الكبرى، بيروت ،لبنان، (د.ت) ص:46.

35. محمود درويش، الديوان، مجموعة "أغنيات إلى الوطن"، دار العودة، بيروت، لبنان 1981، ص:223.

36. د: خالد سليمان، المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999 ص:13 -36.

37. باستعراض لافتات المادة الشعرية لحجازي نجد أن جزءا كبيرا من عناوين مجموعاته وقصائده يهيمن عليها المدرك المكاني، "المُزَمّن"، و"المُشخّص"، مثل: "مدينة بلا قلب"، "مرثية للعمر الجميل"، "أوراس"، "لم يبق إلا الاعتراف"، "كائنات مملكة الليل"، "بغداد والموت"، "العام السادس عشر"، "يوميات الإسكندرية"، "الأمير المتوسل"، "البحر والبركان"، "نوبة رجوع"، "رحلة ابتدأت"، "تقاطعات"، "لا أحد"، "الموت فجأة"، "موعد في الكهف"، "الشاعر والبطل"، الخ..

38. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1988، ص: 174.

39. ياروسلاف استيتكيفيش "ما بعد القراءة الأولى" مجلة فصول ع:4، مج 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 ص: 84.

40. أحمد عبد المعطي حجازي، مجموعة (مرثية للعمر الجميل) (سابق) ص:8-9.

41. المصدر السابق نفسه، ص:10

42. نفسه ص:11 .

43. نفسه ص:12 .

44. دورية فصول (السابق) ص:87 .

45. أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان: (مدينة بلا قلب)، دار العودة، بيروت، لبنان 1982، ص:188 .

46. د: نبيل راغب، موسوعة أدباء أمريكا، ج: 1، دار المعارف، القاهرة 1979، ص:30-36.

47. رجاء النقاش، مقدمة ديوان أحمد عبد المعطي حجازي (السابق ص:23).

48. د: نبيل راغب، السابق، ص:109-116.

49. علي أحمد سعيد (أدو نيس)، الآثار الكاملة مج: 1، دار العودة، بيروت- لبنان، 1971، ص:494.

50. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان 1971، (مجموعة منزل الأقنان) ص. 229-232.

51. المصدر السابق (شناشيل ابنة الجبلي) ص: 602-607.

52. نفسه (مجموعة أنشودة المطر) ص457-462/463-473.

53. إليوت كولا، مجلة فصول، ألف ليلة و ليلة ج: 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 13، ع:1، ربيع 1994، القاهرة. "التخيل الشعبي للسندباد، نحو فهم تاريخي للتعدد النصي في ألف ليلة وليلة ص:178 -195".

54. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية (OPU)، الجزائر 1986، ص:34.

55. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت- لبنان 1985 (أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص :323-336.

56. المصدر السابق ص:323.

57. نفسه، ص : 324.

58. للتعرف على مفهوم وخصائص "النصوص الحجاجية"، يمكن الرجوع إلى:

- د: مسعودي الحواس/ مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 14، ديسمبر 1999: (النصوص الحجاجية) ص:284-223.

- د: محمد سالم ولد محمد الأمين، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 28، ع/ 3يناير-مارس 2000. (مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره في البلاغة المعاصرة، ص :53-94).

59. Dominique Maingueneau : *Pragmatique pour le discours Littéraire*, Bordas, Paris 1990.Pp :27-97.

60. أمل دنقل، المصدر السابق ص :354.

61. المصدر السابق ص : 335.

الفصل الرابع:

الموقف الملحمي في شعر مفدي زكريا

- قراءة استطلاعية -

في حياة كل المجتمعات "معالم" متألقة تجسد عبقريتها وتميز كيانها وتحدد مواقعها الفاعلة، المنفعلة، في مجرى التاريخ البشري.

إلا أن أبرز وأهم "معلم مرجعي" في حياة الإنسان، فردا وأسرة ومجتمعا، يتمثل في إشكالية "الحرية"[1] بوصفها هي الإشكالية المركزية الكبرى، التي تولدت منها أو تفرعت عنها كل الإشكاليات والمفاهيم المادية والمعنوية والروحية التي تنظم و"تنتظم" صيرورة الحياة الإنسانية.

ولعله ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إن كثيرا من الثورات الجذرية الكبرى التي عرفها المجتمع البشري قديما أو حديثا، كان مبعثها في الواقع غياب أو "تغييب" الحرية كقيمة إنسانية وإجتماعية وحضارية ووجودية، بنفيها تفقد الحياة توازنها وعطاءها واستمرارها، وبإثباتها أو على الأقل بالطموح إلى إثباتها تكتسب الحياة المعنى الممتلىء، المتألق، الذي يجعلها جديرة بأن تعاش.

وانطلاقا من هذا المنظور فإن من بين أهم المعالم المرجعية للمجتمع الجزائري معلم "الثورة التحريرية" الكبرى: ثورة الفاتح من نوفمبر 1954، التي توجت مختلف أشكال المعاناة المادية والمعنوية والحضارية التي كابدها الشعب الجزائري مدة قرن وثلث قرن من الزمن المأساوي المقيت، الذي ما تزال آثاره ومضاعفاته المؤلمة، قائمة إلى اليوم في حياة المجتمع الجزائري.

وبعيدا عن الإستطراد التاريخي لحقائق ووقائع هذه الثورة العملاقة، فإننا يمكن أن نختزل النعوت والتحديدات الخاصة بها قائلين: إنها تجسيد مادي ومعنوي وحضاري حي لإرادة شعب حر، أصر على رفض "الموت بالحياة" وطلب "الحياة بالموت" مطبقا بذلك المقولة التراثية الآمرة التي تقول: "أطلب الموت توهب لك بالحياة"، وكان عند حسن ظن شاعر العروبة الأكبر، أبي الطيب المتنبي (303 هـ، 354 هـ) عندما قال:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم   بين طعن القنا وخفق البنود[2]
لاكما قد حييت غير حميد   وإن مت، مت غير فقيد
فاطلب العز في لظى وذر الذل   ولو كان في جنان الخلود

وبقدر ما جذرت الثورة وعي المجتمع الجزائري بحتمية تقرير مصيره بنفسه بقدر ما كانت انتصارا تاريخيا وحضاريا للقيم الإنسانية النبيلة في العالم كله بوجه عام، وللشعوب المغلوبة على أمرها بوجه خاص. ولذلك لا نستغرب، إذا وجدنا أن كثيرا من التجارب الأدبية والفنية، خصوصا الشعرية المعاصرة لها في الوطن العربي متوهجة بقيم ووقائع وآفاق الثورة الجزائرية مباشرة حينا، وضمنيا حينا آخر[3].

ونحن إذ نثمن كل الثورات والحركات التحريرية التي واجهت وفضحت الظاهرة الإستعمارية في العصر الحديث، فإننا نرى دون ادعاء أو مزايدة أن الثورة الجزائرية متميزة بكونها ثورة شعبية شاملة، منبعثة من العمق، وتستهدف التغيير الجذري في العمق، وليست كما زعم أعداؤها أو بعض المناوئين لها، مجرد "معركة" عسكرية، مؤسسة على فعل العدوان غير المشروع للمعتدي الفرنسي، ورد الفعل المشروع للشعب الجزائري في عقر داره فحسب، وإنما هي موقف ملحمي متفرد ورسالة حضارية أصيلة، تبناها ومكن لها الشعب الجزائري دفاعا عن هويته المادية والمعنوية والروحية والحضارية العينية، ونيابة عن كثير من الشعوب والمجتمعات العربية وغير العربية التي مازالت تعيش بمنطق سلطة التاريخ الرسمي المعلب الذي لم تساهم الشعوب في بلورته، إلا بالقدر الهين.

ومما لا شك فيه أن الأدب والفن بوجه عام، والشعر على وجه الخصوص، هو الذي احتضن الثورة الجزائرية، واستكنته أبعادها وقيمها الإنسانية المنظورة

وغير المنظورة، محليا وقوميا وعالميا، بالرغم من انقضاء أسبابها ووقائعها الظرفية المحدودة في المكان والزمن.

وانطلاقا من هذه الإضاءة فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف "مثل" و"عبّر" معا، شعر الشاعر الجزائري الثائر (مفدي زكريا) (1908-1977) رحمه الله- عن "وقع" (Effet) "واقع" الثورة الجزائرية التحريرية الكبرى؟

ومن الواضح أن الصيغة التي طرحنا بها هذا السؤال، صيغة "كيفية" عمدنا إليها بعد أن تبين لنا أن "أدب الثورة" بوجه عام، وشعرها بوجه خاص، وشعر مفدي زكريا، بوجه أخص -بما له وما عليه- لم يأخذ رغم كثرة ما كتب عنه- حظه من الدراسة الفنية، التطبيقية، التي تستطيع أن تستكشف -وقد تكتشف- خصوصياته التعبيرية الأصيلة أولا، وتستطيع تبعا لذلك- أن تموقعه في خارطة الشعر العربي الحديث ثانيا.

وفي هذا السياق علينا أن نسجل -بداية- أن شعر الثورة عموما، وشعرها عند مفدي زكريا خصوصا لم يكن -شأن الثورة نفسها- طفرة منبتة الصلة بما قبلها، أي بالشعر الجزائري الذي قيل عن الثورة أثناء مراحل اختمارها وغليانها الكامن[4]، إذ رغم ما يتصف به هذا الشعر من فقر في المخيلة الشعرية، فقد استطاع أن يؤدي الوظائف التي توخاها منه ناظموه، والتي تمثلت في الجمع بين الدعوة الإصطلاحية ذات المنظور التراثي السلفي، وبين النقد الإجتماعي والتربوي والحضاري العام.

لكن: مع قيام الثورة ومباغتتها المخططة للإستعمار الفرنسي ولعملائه داخل أرض الجزائر وخارجها، وبوصولها -رغم الراجفة قلوبهم- إلى نقطة "اللارجوع"، بدأت مخيلة الشعراء تتحرر من أسر النزعة الإصلاحية التي كانت سائدة عند البعض وبدأ الإنطوائيون على ذواتهم المحبطة حينا، وشعراء النظم المعلب بالمناسبات الظرفية المستهلكة، حينا آخر ينزوون في الظل،

لتبرز إلى الواجهة التجارب الشعرية المتوهجة بوهج الثورة والموقعة بإيقاعها والمشبعة بدلالتها ومعانيها وقيمها الإنسانية.

وبالطبع فإن الأساليب والرؤى (يات) الشعرية للثورة قد تفاوتت أهميتها من تجربة شعرية لأخرى، بل من نموذج شعري لآخر داخل التجربة الواحدة، فالتجربة الشعرية المواكبة للثورة، مواكبة كلية، من الداخل: مفدي زكريا ـمحمد العيد آل خليفةـ الربيع بوشامة ـعبد الكريم العقونـ محمد شبايكي، ـعلى سبيل المثالـ تختلف عن التجربة الشعرية المواكبة للثورة من خارجها وبعيدا عن أضوائها الكاشفة مثل شعر الشعراء الشباب الذين كانوا يطلبون العلم ببعض جامعات المشرق العربي في ذلك الوقت، كالدكتور أبو القاسم سعد الله والدكتور محمد الصالح باوية والدكتور صالح خرفي ومحمد أبو القاسم خمار وعبد الله شريط، وغيرهم. لكن رغم هذا التفاوت فإن الملمح المشترك للشعر الجزائري الحديث، يتمثل في التزامه الفني بالتعبير عن الثورة الجزائرية، بوصفها موقفا ملحميا أصيلا وقضية إنسانية عادلة، مشروعة ترفع لواء الحرية المادية والمعنوية والحضارية عاليا. ومن أخصب التجارب الشعرية الجزائرية المواكبة للثورة، مواكبة كلية من الداخل، تجربة الشاعر والمناضل العنيد منذ مطلع شبابه مفدي زكريا.

وبعيدا عن تبني المعايير التفاضلية للتجارب الشعرية الجزائرية الحديثة، فإن أهمية شعر مفدي زكريا تتمثل في كونه شعرا تخصص في تعميق الوعي الوجداني بالثورة، كبركان كامن محموم يتحفز للانطلاق في الثلاثينات والأربعينات، و"كلهب مقدس" يعلن عن الفداء والتضحية من أجل افتكاك الحرية المسلوبة، أثناء اشتعال الثورة المباركة.

وإذا كان من الإنصاف أن نقرأ شعر مفدي زكريا، بوصفه شعرا تقليديا عمودي المبنى والمعنى، في الوقت الذي حققت فيه القصيدة العربية

الحديثة، خصوصا بمصر وسوريا والعراق ولبنان، إنجازات فنية كبيرة على طريق التجديد والتحديث، فإنه من الإنصاف -أيضا- أن نتساءل: ألا توجد هناك خصائص فنية متميزة بهذا الصوت الشعري الذي لم يخرج عن الدوران في فلك القصيدة العربية التقليدية؟

وبصيغة أخرى، فإذا كانت الثورة الجزائرية التحريرية، التحررية الكبرى، تمثل "موضوعا" ملحميا أوليا خاما، فهل استطاعت التجربة الشعرية لمفدي زكريا أن تولد من "الثورة" كموضوع ملحمي "خارجي" موقفا شعريا ملحميا، ليس من الضروري أن نحكم فيه معايير "الملحمة" كنوع أدبي، له ظروفه وخصائصه وتقاليده ونماذجه المتميزة في تاريخ الأدب الإنساني القديم؟[5]

ونحن إذ نطرح هذا السؤال فإننا نعي -تماما- أن عملية استكشاف، ثم اكتشاف خصوصيات الصناعة الشعرية عند هذا الشاعر أو ذاك لا تكمن في طبيعة "الموضوعات" أو "المضامين، التي تمثل المجال الوظيفي للقول الشعري، رغم ما "للموضوعات" من أهمية، وإنما تكمن في كيفية القول الشعري نفسها[6]، أي في الطريقة الفنية التي استخدم بها الشاعر اللغة الشعرية، على النحو الذي يجعلها تولد من "الموضوع" أو"المضمون" الخارجي "رؤية فنية" خالدة في مجرى الزمن، ليس لأنها "موضوعا" مهما أو "مضمونا" أكثر أهمية، وإنما لأنها "فن الموضوع" و"فن المضمون". وفي ضوء هذا فإننا لا نعني -كما قد يفهم- أن التجربة الشعرية الطويلة لمفدي زكريا تمثل ملحمة مناظرة، جزئيا أو كليا، للملاحم القديمة، التي تمثل "البطولة" المثالية الخارقة أحد أهم معالمها "الموضوعاتية" الأساس وإنما نعني بالموقف الملحمي أن مفدي زكريا الشاعر الملتزم، والمناضل السياسي المبدئي، والسجين المعذب، الذي يصنع سجنه وسجانه طقوس وشعائر حريته، قد تشرب بوجدانه وتمثل بوعيه الذهني وامتصت جوارحه الحسية، الصوت الملحمي لإرادة الجزائر

الثائرة التي قرر شعبها أن يمحو التاريخ الإصطناعي، المزيف الذي أرادته له فرنسا ظلما وعدوانا، وأن يكتب تاريخه الحقيقي بدمه ودموعه وأشلائه وآهاته وجراحه المادية والمعنوية.

ولا شك أن أبرز "معالم" الصوت ثم الموقف الملحمي -لا الملحمة- عند مفدي زكريا، يتمثل في "منظومته" الشعرية المطولة التي أريد لها، أن تكون "ملحمة" أو "مستنسخا" ملحميا بعنوان دال على ذلك وهو: "إلياذة الجزائر"[7]. قياسا على العنوان الذي تحمله إحدى أكبر الملاحم في تاريخ الأدب الإنساني القديم وهي: "ألياذة هوميروس". والواقع أننا إذ نتحفظ على اعتبار هذا العمل "ملحمة" فإننا نعتبره مطولة شعرية تنزع منزعا أسلوبيا تمثيليا، وتعبيريا، يتغنى فيه الشاعر "بمفاتن" و"بطولات" و"كرامات" الجزائر عبر التاريخ من موقع الإرادة الإجتماعية الجمعية التي تهيمن عليها صيغ الأصوات الملحمية ممثلة في تردد وترديد ضمائر الجمع بنسب كمية لافتة للانتباه عبر المطولة كلها، كما يتضح ذلك في النماذج الآتية:

أولئك آباؤنا، منذ عيســـى ... وكان محمد صهرا لعيســـى
صمود الأمازيغ عبر القرون ... غزا النيرات وراع النجوما
فكم أزعجوا نائبات الليـــالي ... وكم دوخوا المستبد الظلوما
ومرحـــى لعقبة في أرضنـــا ... ينير الحجى، ويشيع اليقينا
وجاءت فرنسا فكنا كرامـــا ... وكنا الألى يطعمون الطعاما
فأبطرهـــم قمحنـــا الذهبـــي ... وكم تبطر الصدقات اللئاما
بلونا السنيـــن الطوال جهادا ... تباركنا معجـــزات السمـــا
مضت مائة وثلاثـــون عاما ... نذود، ونأنـــف أن نهـــزما[8]

إن هذه المطولة الشعرية التي يتوشحها الوعي الملحمي، وإن لم تكن ملحمة، تناظر في هيكلتها ومجالها "الموضوعاتي"[9] (Domaine thématique)

مطولات كثيرة في الشعر العربي القديم والحديث، منها –على سبيل المثال– مطولة الشاعر المصري أحمد شوقي (1868-1932) بعنوان تاريخي ملحمي إيقاع وهو "كبار الحوادث في وادي النيل"[10]، ومطولة الشاعر المصري الرومانسي المتأمل، (محمد عبد المعطي الهمشري)، الذي استغرقته جدلية الموت والحياة، بعنوان أسطوري دال على ذلك، وهو: "شاطئ الأعراف"[11].
نعم إننا لا نستطيع أن ننكر "وقع" و"إيقاع" الصوت الملحمي القائم في هذه المطولة التي تستعرض التاريخ البطولي الأبعد للجزائر، من مركز قول شعري أساس، يتمثل في اللازمة المترددة[12] (refrain) عبر المنظومة كلها، وهي:

شغلنا الورى، وملأنا الدنى
بشعر نرتله كالصلاة
تسابيحه من حنايا الجزائر[13]

إلا أن الموقف الملحمي عند مفدي زكريا لا يتحقق في هذه المطولة التي قالها الشاعر عن الجزائر أثناء الاستقلال بإيعاز من المرحوم (مولود قاسم نايت بلقاسم) (1927-1992) فحسب وإنما نجده أكثر ترددا وأبلغ تأثيرا وأعمق رؤية في القصائد التي قالها في أعماق السجون والمعتقلات داخل فضاء الجزائر أثناء الثورة، ومن موقع الشاهد والمشهود، أو قالها عن المشرق والمغرب العربيين انطلاقا من تشبعه بالموقف الملحمي للجزائر الثائرة أرضا وشعبا وقضية وحضارة. وكما فعل عملاق المسرح العربي، توفيق الحكيم (1898-1987)، في عمله الروائي التأسيسي المتميز: "عودة الروح"، حين عمد إلى بناء فكرة: "الكل في واحد" روائيا، فقد طبق الشاعر مفدي زكريا المبدأ نفسه شعريا، حين جعل من صوت الإرادة الجمعية، الجماعية للثورة الجزائرية مركزا وهاجسا للقول الشعري، مركزا تنبعث منه وترتد إليه كل الأصوات والتراكيب والصيغ والدلالات الشعرية، وربما هذا ما جعل كل القصائد والأناشيد الشعرية لمفدي زكريا

متماثلة، تماثلا، يكاد يكون كليا، سواء كان ذلك على مستوى طبيعة ووظيفة اللغة الشعرية والصور الشعرية والإيقاع الموسيقي أم كان على مستوى البنى الدلالية والمعنوية.

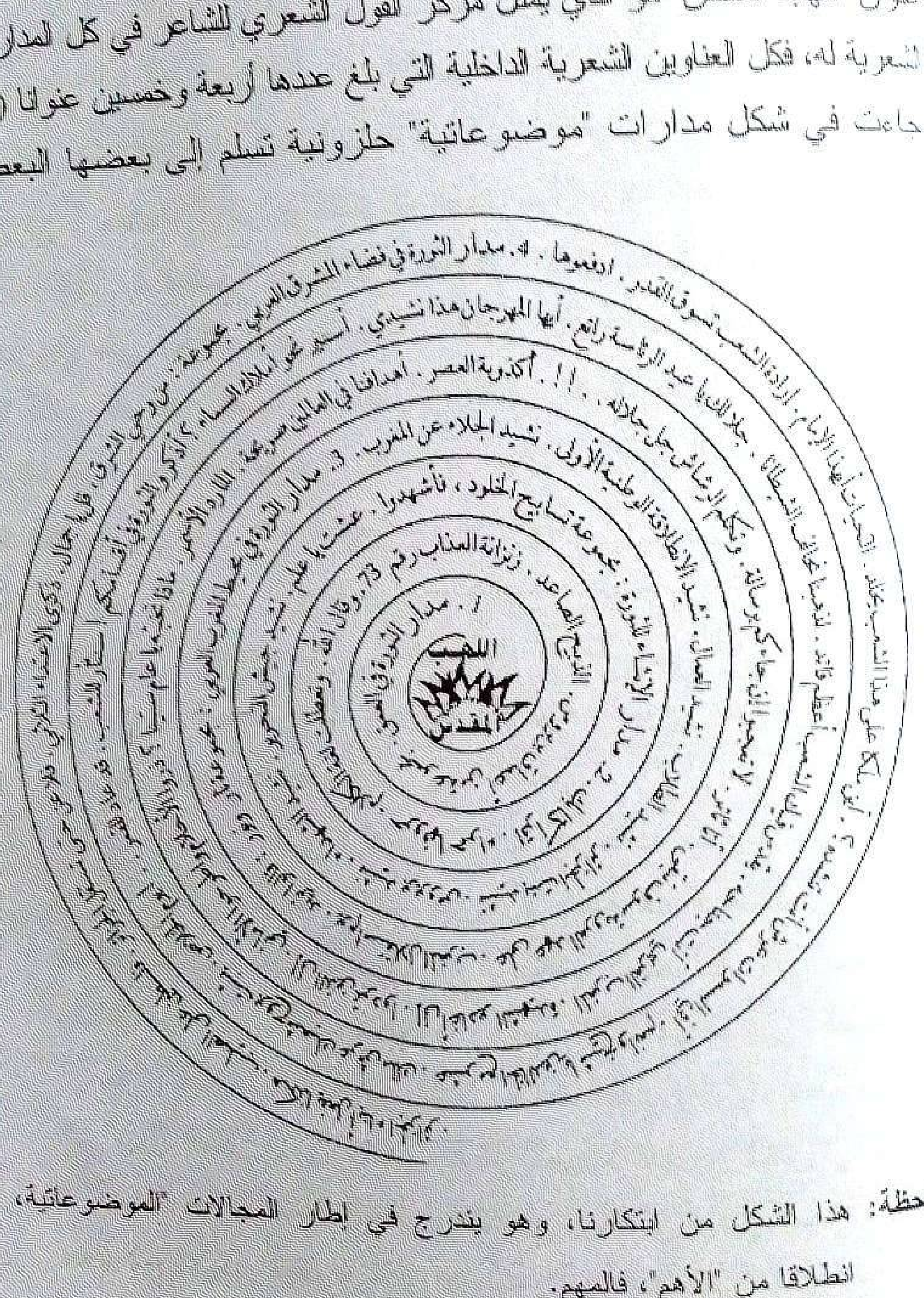
وبما أن المقام هنا لا يتسع للإحاطة بطبيعة ووظيفة كل المدارات الشعرية والصور الشعرية لمفدي زكريا، فإننا سنكتفي بوصف وتحليل بعض النماذج الشعرية الأكثر تمثيلا (ل) وتعبيرا (عن) الموقف الملحمي في شعر هذا الشاعر.

وقبل ذلك يستحسن أن نستأنس بما قاله مفدي زكريا نفسه عن "الموقف الملحمي" في شعره، وذلك من خلال البطاقة التعريفية الإجمالية التي وضعها لديوانه أو -بالأحرى- لديوان ملحمة الثورة الجزائرية "واللهب المقدس"، هو "ديوان الثورة الجزائرية" بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية، وأحداثها الصارخة، وهو (شاشة تلفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب له القدر"[14]. وإذا تركنا هذه الإضاءة الخارجية واقتربنا من المادة الشعرية لمفدي زكريا، سنجد أن أول واجهة فنية يرتسم فيها الموقف الملحمي هي واجهة العنونة الشعرية التي انتقاها وارتضاها الشاعر "وسما" و"تسمية" لخطابه الشعري، قبل الثورة وأثناءها وبعدها.

ولا نود هنا أن نفصل الحديث عن الأهمية الفنية، الوظيفية والدلالية للعنوان، ولكن يكفي أن نشير إلى خلاصة ما انتهت إليه الدراسات النقدية المعاصرة بهذا الخصوص، حيث أجمعت كلها على أن عنصر العنونة من بين أهم العناصر النصية المفتاحية الأساس، التي تتيح للمتلقي أن يتمثل الآليات والآفاق الدلالية التي من شأنها أن تستكشف هوية النص الأدبي الدفينة، مهما كان نوعه وشكله واتجاهه ودلالته[15].

ورغم افتقار الشعر الجزائري العمودي الحديث إلى العنونة الفنية الجاذبة التي نجدها في شكل "القصيدة الجديدة"، فإننا نجد في شعر مفدي زكريا كثيرا من العناوين الشعرية التأسيسية، المدارية، التي يمكن وصفها بـ "بؤر" الإشعاع الدلالي المركزي.

وفي هذا السياق فإن أول عنوان تأسيسي، معلمي، لافت للاهتمام، هو العنوان الخارجي "الكلي" الذي تفنن مفدي زكريا في وسم ديوانه الشعري به، وهو "اللهب المقدس"، ذلك أننا إذا أردنا أن "نمركز" الخطاب الشعري لمفدي زكريا كله، لقلنا إن عنوان "اللهب المقدس" هو الذي يمثل مركز القول الشعري للشاعر في كل المدارات الشعرية له، فكل العناوين الشعرية الداخلية التي بلغ عددها أربعة وخمسين عنوانا (54) جاءت في شكل مدارات "موضوعاتية" حلزونية تسلم إلى بعضها البعض



ملاحظة: هذا الشكل من ابتكارنا، وهو يندرج في إطار المجالات "الموضوعاتية"، انطلاقا من "الأهم"، فالمهم.

ويمكن تعميم نموذجه على الشعر العربي كله، قديما وحديثا.

في حالة انتشارها باتجاه الخارج، وفي حالة العودة بها باتجاه الداخل، انطلاقا من البؤرة الشعرية المركزية المشعة لعبارة، "اللهب المقدس"، على نحو ما مثلنا لذلك بالشكل المداري الحلزوني السابق، فمن تمثلنا الكلي لمنظومة العناوين الشعرية عند مفدي زكريا، كما هي مبنية في الشكل الحلزوني السابق، نلاحظ أن الأهمية الفنية للكثير منها تبدو محدودة العطاء بالقياس إلى طبيعة العنونة في الشعر العربي الحديث لدى "جماعة الديوان" وجماعة "أبولو" و"الشعراء المهجريين" بوجه عام، ولدى "الشعراء الجدد" الذين استعاضوا عن الشكل العمودي الأفقي بالشكل الدائري، اللولبي، المؤسس على "رؤية" مركزية غالبا ما يكون العنوان هو العنصر المولد لها. إلا أننا -رغم هذا- لاحظنا أن عناوين مفدي زكريا، على وجه الخصوص، تمتلك خصائص فنية متميزة، اقتضاها سياق الموقف الملحمي الذي يتميز به شعره، ومن أبرز هذه الخصائص ما يأتي:

1. أن كل عناوين مفدي زكريا متجانسة، جزئيا أو كليا، في المجال الوظيفي "الموضوعاتي"، الأكبر لها، متمثلا في "الثورة الجزائرية"، بحيث تبدو الموضوعات الجزئية الفرعية بالديوان متولدة عن بعضها من جهة ومفسرة لبعضها من جهة ثانية.
2. أن جل عناوين مفدي زكريا تتماثل -بدرجات متفاوتة- في نزوعها بوعي المتلقي منزعا حكائيا غيريا لا تستغرقه الخصائص الوصفية الساكنة للأشياء بقدر ما تستغرقه الوظائف المتحركة، التي تحفها حينا وتسكنها حينا أخر دلالات أسطورية روحية تتفاوت في الظهور والضمور.
3. أن جزءا كبيرا من العناوين الشعرية عند مفدي زكريا، خصوصا تلك التي تمثل المدار الأول والثاني -انظر المجسم الدائري الحلزوني السابق- تمتلك خاصية التصاعد اللفظي والإيقاعي والدلالي بوعي المبدع والمتلقي معا، إلى الأعلى المفتوح الذي لا يتناهى عند حد معين أو يرتبط بزمان معين. بل إن إرادة الأعلى المنشود في سياقاته وصيغه الخطابية المتنوعة:

(الله - القدر - الأنبياء والرسل - الرسالات - السماء - الخ) تبارك إرادة المريد من الأسفل وتتلاحم معها لصنع الموقف الملحمي الأكبر الذي تتلاشى فيها الأصوات والمواقع والمواقف الذاتية الفردية للمعبر به والمعبر عنه.

ويتجلى ذلك -لأول وهلة- في العنوان الجامع "اللهب المقدس" الذي جمع في آن واحد بين منطق "الإشارة"[16] (Signal) و"الأيقونة"[17] (Econe) و"الرمز"[18] (Le symbole) والذي ينزع بوعي المتلقي منزعا أسطوريا مفارقا، وإن لم يحله على أسطورة بعينها، ثم في عناوين المدار الأول التي تمثل توهج وعنفوان الموقف الملحمي الإحتفالي في شعر مفدي زكريا، مثل "الذبيح الصاعد"[19] "وقال الله..."[20] "حروفها حمراء"[21] "اقرأ كتابك"...[22]، "فاشهدوا"[23]، الخ.

فعبارة "اللهب المقدس" التي تمثل اللافتة الكبرى المعلنة عن الموقف الملحمي للثورة في شعر مفدي زكريا، تستحضر معها صورا وظيفية ودلالية لموضوعة "النار" كقوة أسطورية عقائدية خارقة تبعث على الرهبة والرغبة في سياق المعلوم والمجهول معا، ففي القران الكريم نجد أن تجلي الله لموسى -عليه السلام- كان بوساطة النار بدليل قوله تعالى: ﴿**هل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى، فلما أتاها نودي يا موسى إنني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى**﴾[24]. ومن الصور الغائبة التي يومض بها هذا العنوان "الصورة والموقف"، التي جاءت بخصوص سيدنا إبراهيم الخليل -عليه السلام- في مواجهته وتحديه برسالة السماء، للمشركين الذين ألقوا به في النار فكانت عليه بردا وسلاما، وعليهم خزيا وانكسارا: ﴿**فقلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم**﴾[25].

ويومض عنوان قصيدة "الذبيح الصاعد" بصورة السيد عيسى بن مريم -عليه السلام- الذي شبه لأعدائه أنهم صلبوه، وما صلبوه، ولكن الله رفعه إليه[26]، والقول عن الثورة الممجدة التي باركها الله في العنوان الزمني: "وقال الله..." يحيلنا -مباشرة- على كلام الله الذي هو منتهى الحجة واليقين والحق، والجملة الزمنية الآمرة بالقراءة في العنوان: "اقرأ كتابك"، هي جزء من قوله تعالى: ﴿اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾[27]. ومن الواضح أن مفدي زكريا الشاعر، لا يعني بهذه "التناصات الدينية" سياق يوم النشور في عالم الغيب بقدر ما عبر بها عن الموقف الملحمي المتأجج للثورة الجزائرية في عالم الشهادة.

وكما هو واضح في الشكل المداري، الحلزوني السابق، فإن أقرب مدار لمركز التجربة الشعرية الوهاجة عند مفدي زكريا، هو مدار الموقف الملحمي للثورة في العمق، كما جسدته في العين وطبعته في الأذن ومركزته في الوعي الذهني والوجداني للمتلقي القصائد الخمس الأولى المنبعثة كالتعاويذ والتسابيح المقدسة حينا، وكالحمم البركانية حينا آخر، من أعماق سجون العذاب والموت، التي يبدو أن أبشعها وأرهبها السجن المعروف باسم "بربروس" بالجزائر العاصمة.

وإذا كان مفدي زكريا لم ينفرد بالشعر الذي صور وعبر عن المعاناة المادية والمعنوية التي تولدت داخل السجون والمعتقلات والمنافي أثناء الثورة الجزائرية بوجه خاص، فإنه قد تفرد في كيفية التعبير الفني عن هذا الموضوع المأساوي، الملحمي في التاريخ الحديث للشعب الجزائري. فنحن نعلم أن وظيفة مطلق السجون والمعتقلات التي أنشأتها فرنسا بالجزائر عموما، ووظيفة (سجن السجون) "بربروس" بالجزائر العاصمة، خصوصا، قد تجاوزت مجرد الأسر والإعتقال والحد من الحرية الفردية والجماعية، إلى التفنن في تجريب واختبار مختلف أساليب التعذيب والتنكيل وإلى صناعة أبشع

وأفظع أشكال الموت، إلا أن الموقف الملحمي في الخطاب الشعري لمفدي زكريا يقلب وعينا بهذه الوظائف المأساوية رأسا على عقب، كما يظهر ذلك بشكل خاص، في القصائد الخمس الأولى بالديوان، فهي جميعا قد صيغت صوغا شعريا ملحميا، غيريا تحتفل فيه لغتها وصورها وإيقاعها بتجذر وتوهج إرادة الثورة الجزائرية، بوصفها امتدادا لقوة إرادة القدر التي لا مرد لنفاذ قضائها.

وكمثال تطبيقي لذلك فإن أروع روائع شعر مفدي زكريا بعنوان: "الذبيح الصاعد" التي تصدرت الديوان، لا تعبر عن حالة التشبع الذهني والوجداني والحسي للشاعر بالحدث الإجرامي الفظيع، الشنيع، الذي يتمثل في قطع زبانية العذاب لرأس البطل، الشهيد، (أحمد زبانا) أو (أحمد زهانا) فحسب، وإنما هي -في كل أبياتها الثمانية والستين بيتا- تمثيل (لـ) وتعبير (عن) موقف ملحمي مؤسس على "مفارقة"[28] (Paradoxe) فنية مقلوبة، تشبه كثيرا من المفارقات الفنية الغريبة التي كانت تستهوي المتنبي، في مثل قوله:

يحاذرني حتفي كأني حتفه وتنكزني الأفعى فيقتلها سمي

ويظهر ذلك -ابتداء- في عنوان القصيدة: "الذبيح الصاعد"، فرغم أن الصورة الصوتية والمرئية لكلمة "الذبيح" لا تحيل على إنجاز وظيفة القتل أو الموت وانتهى، وإنما تحيل على تبيان حال القتل ذبحا إمعانا في التعذيب والتنكيل بالمفعول به، وتعبيرا عن الإرادة الحاقدة للفاعل، فإن المخيلة الشعرية الملحمية للشاعر تتصاعد بذبيحه إلى الأعلى وتقلب المنطق النحوي الدلالي المفترض في هذا "الحدث/ الموقف" الذي يصير فيه "الذبيح الصاعد" هو الذي يحتل موقع الفاعل بينما يشغل "الذابح" موقع المفعول به، وبذلك يجد المتلقي نفسه بصدد موقف ملحمي احتفالي مفارق، ينتفي فيه حكم الإعدام المادي المنفذ من قبل جلادي سجن "بربروس"، ومن ثمة من قبل الجلاد الأكبر، متمثلا في فرنسا، ليس لأن روح هذا الذبيح النبيل قد صعدت إلى بارئها انسجاما مع ملفوظ الآية الكريمة: ﴿**ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون**﴾[29]، وليس لأن الوضعية

المكانية لهذا الحدث تقتضي أن يصعد هذا "الذبيح" من الأسفل، حيث زنزانته إلى الأعلى حيث المقصلة المنصوبة، ولكن لأنه صار "رمزا" كليا يحمل في كيانه المادي والمعنوي والروحي رسالة إنسانية مقدسة، متسامية بطبيعتها إلى الأعلى ونعني بذلك رسالة الحرية التي ترفع الجزائر الثائرة لواءها عاليا خفاقا بوساطة الموقف الملحمي الإحتفالي المؤطر شعريا للشهيد "أحمد زبانا"، بما يعني أن ذبح رموزها الفاعلة ليس وأدا لها كما يتوهم السجان أو الذابح أو المعذب الفرنسي، وإنما هو إذكاء لجذوتها وبعث مادي ومعنوي وروحي لشعلتها المتألقة دوما إلى الأعلى.

وانطلاقا من هذا المعنى المركزي الذي تتحرك في فلكه كل المدارات الشعرية لمفدي زكريا، يمكن أن نحلل بعض المظاهر الفنية الأساس التي بموجبها تشكل الموقف الملحمي الإحتفالي في هذه القصيدة التي بلغت روعة التصوير الفني فيها ما لم تبلغه إلا نادرا في نظائر كثيرة لها في الشعر العربي القديم أو الحديث.

فكل العناصر الفنية التعبيرية والتصويرية تتفاعل فيما بينها، تفاعلا وظيفيا ودلاليا "لتملحم" و"تؤسطر" الموقف الثوري البطولي الذي تشبع به الوعي الذهني والوجداني لأحمد زبانة، ولذلك فالشاعر -منذ البداية- لا يصور ذبيح الحرية المنشودة بالنيابة عن صوت الشعب وإرادته، في السياق الإنفعالي السلبي، الذي يستثير في الملتقى بواعث العطف والتعاطف (على) و(مع) الشهيد أحمد زبانة، بوصفه "مفعولا به" وإنما هو يحشد له صورا تمثيلية وتعبيرية (زمكانية)[30] (Chronotope) في السياق الإنفعالي الإحتفالي الذي تتعزز فيه بواعث الفخر والإكبار والإعجاب، من موقع "الفاعل" الذي ينشد الموت بإرادة تلقائية واثقة يتحدى فيها جلاديه، بزهوة خيلائه وترانيمه وبشره وبراءته وحلمه وصعوده وتساميه وتلاوته وتهاديه:

قام يختـــال، كالمسيـــح وئيـــدا يتهادى، نشـــوان يتلو النشيـــدا

باسم الثغر، كالملاك، أو كـــالط فل يستقبل الصبـــاح الجديـــدا

شـــامخا أنفه، جـــلالا وتيـــها رافعا رأسه، يناجـــي الخلـــودا

رافلا في خلاخل زغردت تمـــلأ من لحنها الفضـــاء البعيـــدا!

وتسامى كالروح في ليلة القدر سلاما يشع في الكون عيـــدا!

وتعالـــى مثل المؤذن يتلـــو... كلمات الهدى، ويدعو الرقودا!

وقد يتساءل البعض قائلا: أليس السياق المفترض في هذا المقام هو سياق الموقف المأساوي، الباكي، الحزين، الذي يستلزم أن تأتي هذه القصيدة أوثق ارتباطا بغرض "الرثاء" منها بأي غرض آخر، ومن ثمة، ما الذي جعل المشهد الدرامي الأليم يتحول إلى مشهد احتفالي بهيج؟!

الواقع أن الشاعر لا تعنيه في العمق، شخصية الشهيد، البطل، أحمد زبانة، العينية، الموضوعية، بوصفها هي الموضوع الخارجي المدرك والمشهود، كما لا يعنيه أيضا أن يعبر ويعرب عن تأثره هو شخصيا، بوصفه شاهدا على تنفيذ حكم الإعدام الفردي، وذلك لأن مدار القول الشعري كله في هذه القصيدة، وفي شعر مفدي زكريا كله، هو أن الجزائر كلها في حكم هذا الموقف الدرامي الملحمي لأحمد زبانة، ولذلك فالشاعر جعل من مأساته التي هي عرسه، مجرد مناسبة تتيح له أن يلتحم بما يعنيه في العمق وليس في السطح، وما يعنيه في العمق أجل من أن يتوسل له بصيغ الخطاب الباكي أو المستبكي، وإنما الطريق إلى ذلك هو أن يمعن الشاعر "كشاهد" "مشارك" ومعبر، وأحمد زبانة، كمشهود، معبر عنه وبه في آن واحد، في الإحتفال المادي والروحي المتألق بقصص ومواقف وقيم الفداء والتضحية والإستشهاد الكبرى، التي طهرت الإنسان من تبعيته للإنسان، وحررت وجدانه وعقله وكيانه المادي، العضوي، من مركبات النقص أو الضعف البشري، ومن عقد الخوف التي كرسها فيه شبح الموت الجبان، الذي يصدر -غالبا- عن الظالمين والطغاة والمستكبرين في الأرض.

ولذلك فإن المدار الدلالي الذي تتحرك فيه القصيدة كلها يتمثل -كما أشرنا مرارا- في إرادة الحياة بالموت، إثباتا وتثبيتا للحرية مقابل الموت بالحياة. فمن منطلق هذه البؤرة الدلالية المفارقة استطاعت هذه القصيدة أن تجذر الموقف، أو -فلنقل- الملحمية لإرادة الجزائر في عالم الشهادة، على نحو يجعلها امتدادا لقوة الإرادة الإرادة الخارقة للمطلق في عالم الغيب.

ولا أود أن يفهم من هذا أن صوت الشاعر مفدي زكريا، صوت تجريدي غيبي، وإن كان القدر، الغيب، المطلق، الدين، أحد أبرز معالم ثقافته، وإنما هو صوت شاعري إرادي، كوني، يستثمر كثيرا من المواقف الغائبة المشعة بدلالة الحرية في التراث الديني والروحي الذي لا ينحصر فقط في دائرة الإسلام وإن كانت هي الأظهر، وفي هذا السياق، ومن باب المثال لا الحصر، فإن أهم الصور الشعرية التراثية التي استدعاها الموقف الملحمي المتصاعد من أجل الحرية، تتمثل في:

1. **الصورة السردية الزمنية التشبيهية الأولى** التي ركبت للشهيد، المشهود، أحمد زبانة، وهو يقبل على المقصلة من موقع تهافت وزيف أسطورة صلب السيد المسيح عليه السلام:

قام يختال كالمسيح وئيدا   يتهادى نشوان يتلو النشيدا

2. **الصورة التشبيهية الحالية الثانية**، المركبة، التي يتماثل فيها أحمد زبانة مع ثلاثة عناصر أو أطراف متجانسة من حيث طبيعتها ودلالتها، هي: (الملائكة، الطفولة، الصباح الجديد):

باسم الثغر، كالملاك، أو كالطفل   يستقبل الصباح الجديدا

3. **الصورة الوصفية الحالية السمعية المركبة** لأحمد زبانة في سياق العرس المتولد عن المأتم:

رافلا في خلاخل، زغردت تملأ   من لحنها الفضاء البعيدا

4. الصورة التشبيهية الحالية المعنوية، المركبة، لحلم أحمد زبانة، في الحاضر و(لكليم) الله موسى -عليه السلام- في الماضي السحيق، بالشطر الأول "حالما، كالكليم، كلمه المجد"، والسردية السببية المتصاعدة "زمكانيا" إلى الأعلى: "فشد الحبال يبغي الصعودا."

5. الصورة السردية الحالية التجريدية الأكثر تركيبا لأحمد زبانة، كمشبه" و"الله" و"الروح" و"القرآن" و"ليلة القدر"، "الملائكة"، كمشبه بها:
وتسامى، كالروح، في ليلة القدر سلاما، يشع في الكون عيدا

6. الصورة السردية المركبة لـــ (أحمد زبانة- الرسول صلى الله عليه وسلم) - ليلة الإسراء والمعراج - البراق - المسجد الحرام - المسجد الأقصى):

وامتطى مذبح البطولة معراجا ووافى السماء يرجو المزيدا

7. الصورة السردية التشبيهية (الصوتية) المركبة لأحمد زبانة، كإرادة متماثلة في الحاضر، مع إرادة غائبة في الماضي التاريخي، ولكنها كمعنى للحرية تبدو فوق الزمن التاريخي، ونعني بذلك إرادة أول مؤذن في تاريخ الدعوة الإسلامية (بلال الحبشي)، الذي أعلن عن تحرير عبوديته من موقع الإنتصار ليس بالسيف وبما هو من جنس القوة المادية، وإنما بالعذاب والألم والمعاناة، أولا، وكما أعلن نتيجة لذلك- عن قلب مفهوم السادة والعبيد على إطلاقه، ثانيا. وكل ذلك بوساطة الشعار الشمولي الأساس للدعوة الإسلامية: "الله أكبر": وتعالى مثل المؤذن يتلو...كلمات الهدى، ويدعو الرقودا."

إن كل هذه الصور الوظيفية والدلالية الأساس في قصيدة "الذبيح الصاعد" ليست مجرد صور بلاغية، تشبيهية، غالبا، وإن تذرعت "بالتشبيه"[31] (Similitude) بحيث لا تتجاوز وظيفتها -الصور البلاغية- الإعراب والتعبير عن مصداقية

ونبل الموقف الملحمي الذي ولدته المخيلة الشعرية لمفدي زكريا من المشهد المأساوي الأليم، الذي يتمثل في إعدام القتلة والجلادين الفرنسيين للمناضل الشهيد أحمد زبانة، فهذا التفسير البلاغي، وإن كان مؤسسا ومشروعا في الشعر الجزائري التقليدي عموما وفي شعر مفدي زكريا خصوصا، فإنه لا يتجاوز بنا إطار الواجهة الخارجية للنص الشعري، والواجهة الخارجية للنص الشعري على ما لها من أهمية، لا تتيح للمتلقي أن يتشرب "بلاغة الموقف الشعري، وإن وقفت به على "شعر البلاغة".

وإلى أن يتاح لنا أو لغيرنا، اختبار مقولة إن جزءا كبيرا من شعر مفدي زكريا **تكمن أهميته في استثمار مفهوم "التناص"**[32] (intre-textualite) فإن البؤرة الدلالية التي تتوزعها علاقات الحضور والغياب المتناصة في هذه القصيدة تتمثل في معنى الحرية، كقضية وطنية وإنسانية، يرفع الشاعر لواءها عاليا وهو حبيس مقيد ويحيا بسببها ومن أجلها الشهيد البطل أحمد زبانة بالإعدام ذبحا، وكقيمة مادية وروحية وحضارية خيرة، باركها الله في السيد المسيح عيسى بن مريم، وفي كليم الله موسى، وفي رسالة الهدى للعالمين كافة، التي نزلت على رسول الله محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وسلم) مختزلة جوهر كل الرسالات الروحية التي عرفتها الإنسانية. ولذلك فليس بغريب أن يجعل الشاعر من التغني بالموت، شنقا، وصلبا، من أجل الحرية، صوتا ملحميا آنيا، دافئا ينبعث على لسان الذبيح الصاعد إليها (أحمد زبانة):

اشنقونـــي، فلست أخشـــى حبالا ... واصلبوني، فلست أخشى حديدا"

"وامتثل سافـــرا محياك جـــلادي ... ولا تلتثم، فلســت حقـــودا"

"أنا وإن مت، فالجـــزائر تحيا ... حـــرة مستقلـــة، لـــن تبيـــدا"

كما أنه ليس بغريب أيضا أن يحل صوت "الشاهد" (الشاعر) و"المشهود" "أحمد زبانة" في الموقف الملحمي الأكبر الذي يتسع فيه مجال الإحتفال بالفداء والتضحية والإستشهاد، ليشمل الجزائر، كل الجزائر، بوصفها هي البطل الملحمي الأكبر، الذي يحتل في شعر مفدي زكريا موقع "الراوي" و"المروي عنه" و"المروي له"، لأنها ـببساطةـ هي "اللهب المقدس" الذي تهون في سبيل حريته وعزته ومجده كل القرابين.

يـــا زبـــانـــا ويا رفاق زبانـــا ... عشتم في الوجود دهرا مديدا

كل من في البلاد أضحى "زبانا" ... وتمنـــى بأن يمـــوت شهيدا!

أنتم يا رفـــاق، قربـــان شعب ... كنتـــم البعث فيـــه والتجديـــدا!!

فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش ... أوزانها، فصـــارت قصيـــدا!!

واستريـــحوا إلى جوار كريـــم ... واطمئنوا، فإنـــنا لن نحيـــدا!!

وبعد، فهل إننا فعلا لم نحد، أم أن ذلك موضوع آخر؟!

الهوامش:

1. موسوعة الفلسفة، ج1، د: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان 1984، ص.458-462.

- فصول (دورية، مصرية متخصصة) (الأدب والحرية ج1) مجلد 11: الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ربيع 1992، ص. 12-34/ 48-52.

2. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان 1980، ص. 45-46.

3. لعل الدكتور عثمان سعدي من أبرز من اهتموا بجمع أشتات الشعر العربي الحديث الذي كانت الثورةالجزائرية موضوعا خصبا له، خصوصا في العراق وسوريا. انظر بهذا الخصوص: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ج1، د. عثمان سعدي المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص. 12-152.

4. كأمثلة لذلك نذكر: محمد الأمين العمودي (1892-1957)، محمد العيد آل الخليفة، (1892-1979) عبد الكريم العقون (1918-1959)، الربيع بوشامة (1916-1959) مفدي زكريا - الشيخ أمحمد الشبوكي (شبابكي) - الشيخ أحمد سحنون، الخ.

5. انظر في ذلك: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، د. شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر بيروت- لبنان 1985، ص. 307-405، موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - العراق 1986، ص. 101-204.

6. على سبيل المثال تنظر المراجع الآتية:

- ROMANE JAKOBSON, *Essais de linguistique générale T1*, traduit de l'anglais, par Nicolas Ruwet, Paris, 1963, p.210-220.
- GERARD GENETTE, *Figures 3*, Ed du Seuil, Paris, 1967, p.49-69.
- MICHEL RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurelle*, traduit par Daniel Delas Paris, 1971, p.27-62, et 182-240 / 261-364.

*** بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء - القاهرة 1985، ص: 39-64.

- نظرية الأدب، رينية ويلك، أوستن وارين - ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق - سوريا 1972، ص: 179-204.

- عالم الفكر (دورية كويتية متخصصة) مج: 1،2، أبريل- يونيو، الكويت (حضارة اللغة، د. أحمد أبو زيد ص. 11-31) اللغة والمنطق في الدراسات الحالية د. عبد الرحمن بدوي، ص: 65-90).

- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ترجمة د. مختار ظاظا (عالم المعرفة 221)، الكويت، مايو 1997، ص: 209-259.

7. مجلة الثقافة، وزارة الثقافة - الجزائر عـ: 1994/104، ص.208-226.

8. إلياذة الجزائر، مفدي زكريا، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر 1972، ص. 17/19/20/30-31.

9. انظر: Gerald Prince, *Revue poétique N° 64*, Ed du Seuil, Paris, 1985, P. 495-497.

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (عالم المعرفة، 221) سا، ص. 117-161.

10. الشوقيات، ج1، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان (د.ت) ص. 17-33.

11. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، عـ 52، صيف 1995، الشاعر والموت، قراءة في ملحمة الهمشري "شاطيء الأعراف" د. عبد الله المهنا، ص-10-131.

12. في سياق هذا المصطلح أنظر:

- المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة 1966، ص. 91.

- Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. par Henri Meschannic. Ed Gallimard, Paris, 1973, p. 162-181.

- G. Genette, *Figures, 3* Ed du Seuil, Paris, 1972, p. 145-182.

13. تمثل هذه اللازمة المترددة أهم مظهر للصوت، فالموقف الملحمي عند مفدي زكريا في هذه المطولة، فمن الناحية الكمية نجد أنها ترددت إحدى وستين مرة بشكل متجانس صوتيا وإيقاعيا ونحويا ودلاليا، ومن الناحية القيمية نجدها قد حققت كثيرا من خصائص القصيدة الحديثة كوحدة الموضوع ووحدة "الوقع" و"الإيقاع".

14. ديوان اللهب المقدس، مفدي زكريا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص.4.

15. انظر بهذا الخصوص:

- اللغة والإبداع الأدبي: د. محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987، ص. 13-51.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، (عالم المعرفة 164)، أغسطس 1992، الكويت. ص.229-271.

- عالم الفكر (دورية متخصصة) مج: 25 عـ: 3 يناير/ مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ص. 79-110.

16. Oswald Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed du Seuil, Paris, 1972, p. 131 _ 138.

17. *Ibid*, p. 115.

18. انظر:

- الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1983، ص. 58-120.

- عالم الفكر (الرمز والأسطورة) مج 16 عـ 3، أكتوبر – ديسمبر 1985، الكويت ص. 58-120.

- عالم الفكر، مج 25 عـ 3 يناير – مارس 1997 (سا) ص. 9-43.

19. اللهب المقدس (مص: سا) ص. 9-19.

20. نفسه، ص.30-41.

21. نفسه، ص. 53-54.

22. نفسه، ص. 57-67.

23. نفسه، ص. 71-72.

24. سورة طه، الآيات 7-13.

25. سورة الأنبياء، الآية 69.

26. سورة النساء، الآية 157.

27. سورة الإسراء الآية 14.

28. المفارقة والآداب، دراسات في النظرية والتطبيق، د. خالد سليمان دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999، ص. 13- 36.

29. سورة آل عمران، الآية 169.

30. Joelle Gardes, Tamine Marie, Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, MASSON, Paris, 1996, p. 35-36.

31. انظر:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1975، ص. 224 – 271.

- البلاغة، المدخل لدراسة الصورة البيانية، فرانسوا موروا، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب 1989، ص. 15-25.

32. انظر:

- المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني (سا) ص. 46 – 47.

- *Dictionnaire de critique littéraire, Ibid*, p.101.

- مجلة اللغة والأدب (أكاديمية علمية)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عـ 12، ديسمبر 1997، ص. 38-111/ 303- 232 / 355-371.

إنجاز وتصميم منشورات ثالة _ الأبيار، الجزائر.
هاتف: 58 36 92 /11 42 92 021
فاكس :11 42 92 021
e.mail : thalaed @ hotmail.com

استـــدراك

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
11	23	1989 -1976	1889 -1976
20	11	هم العالم	هو العالم
82	17	العناوين اللوازم	العناوين واللّوازم
83	16	فارا	قارًا
صفحة الغلاف الرابعة	5	البلاغية / البلاغية	البلاغة / البلاغية

... في هذا الكتاب

تنتظم فصول هذا الكتاب في استكشاف إشكالية "اللغة والمعنى" في الشعر العربي على وجه الخصوص، انطلاقا من جملة أسئلة عملية محددة، من أبرزها: كيف استطاعت المخيلة الإبداعية في الشعر العربي القديم أن "تتوسل" "البلاغية/ البلاغية" لبناء "بلاغة شعرية" منتجة "للمعنى" أو "لفائض المعنى" المستكن في ما وراء الواجهة الخارجية المباشرة للنصوص الشعرية؟ وكيف استطاعت المخيلة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة أن تستثمر "الكلمات المفاتيح"، لبناء رؤية فنية معادلة للواقع ومتجاوزة له، معا؟ وكيف استطاع شاهد الثورة ومشهودها، مفدي زكريا، أن يمتص قابلية الجزائر للتحرر والتحرير، ليجعل منها موقفا "شعر/ملحمي"، متسام، يتسع لها ويتجاوزها، في آن معا؟

ونتيجة لذلك، ألا يبدو أنه من الأولى أن نراهن على توسيع وتنويع آليات الانخراط في "النقد التطبيقي" الذي يبدو هو البوابة الأصح لاستكشاف، واكتشاف جماليات عبقرية النصوص الشعرية العربية؟

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

ر.د.م.ك: 978-9947-834-39-8